НАРОДНА

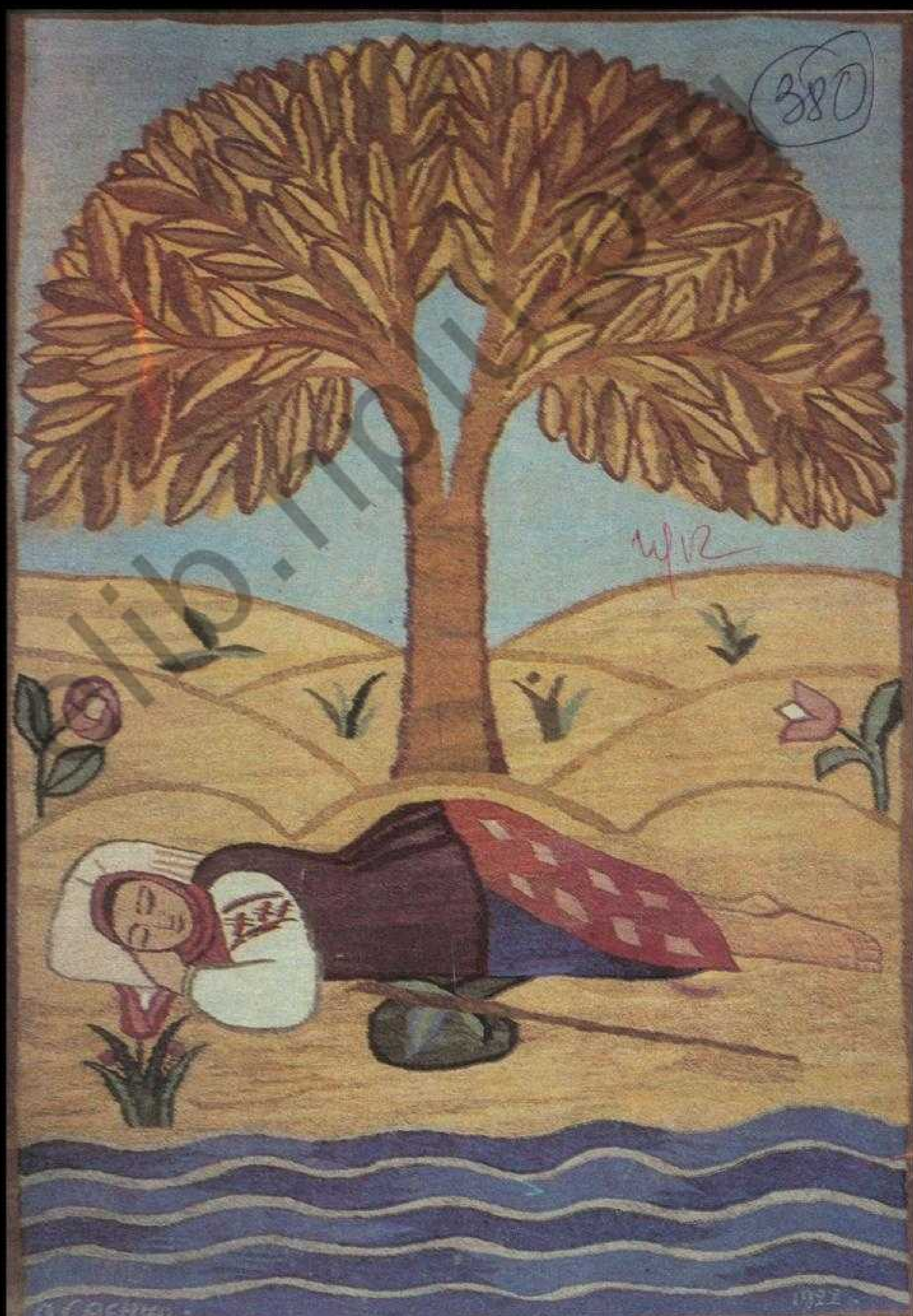
ТВОРЧІСТЬ

ТА ЕТНОГРАФІЯ

ISSN 0130-6936

1992

4





Л. Миронова.
Автопортрет.
Папір, гуаш. 1991.
Фоторепродукція В. Полюха.



О. Скицюк.
Чарівні квіти.
Папір, гуаш. 1991.
Фоторепродукція
В. Полюха.



Майстер виготовлення бандур,
бандурист Олександр Корнієвський.
С. Корюківка Чернігівської обл. Фото 1979.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
АКАДЕМІЇ НАУК
УКРАЇНИ
І МІНІСТЕРСТВА
КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

4 1992

Науково-популярний журнал

Рік заснування 1925

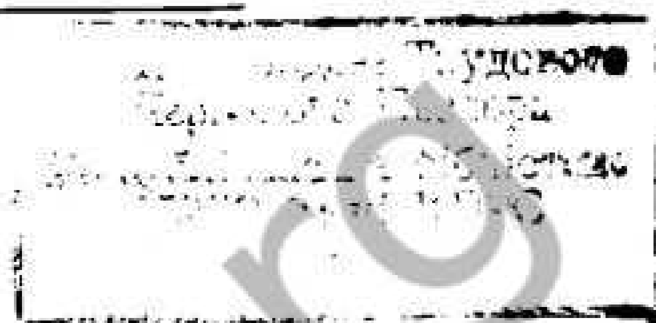
Виходить один раз на два місяці

КИЇВ
НАУКОВА ДУМКА

ЛИПЕНЬ—СЕРПЕНЬ

(236)

У ЖУРНАЛІ



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА

ПУБЛІКАЦІЇ

НАРИСИ, ЕТЮДИ

© Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН України, 1992

elib.nplu.org

Олександр КОСТЮК (головний редактор), Лідія АРТЮХ, Валерія ВРУБЛЕВСЬКА, Юрій ГОШКО, Софія ГРИЦА, Петро КОНОНЕНКО, Богдан МЕДВІДСЬКИЙ,

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Микола МОЗДИР, Степан МУЗИЧЕНКО (відповідальний секретар), Микола МУШИНКА, Степан ПАВЛЮК, Михайло ПАЗЯК (заступник головного редактора), Борис ПОПОВ, Олександр ФЕДОРУК, Вікторія ЮЗВЕНКО

Адреса редакції
252001 МСП, Київ-1
вул. Михайла Грушевського, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *Олександр Костюк*
Редактори відділів *Іван Власенко, Василь Скуратівський, Галина Тищенко, Катерина Шпак*
Художні редактори *Микола Стратілат, Ніна Абрамова*
Технічний редактор *Тетяна Шендерович*
Коректор *Галина Божок*

Здано до набору 05.06.92. Підп. до друку 11.08.92. Формат 70×108/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 11,03. Обл.-вид. арк. 9,47+вкл. 0,27=9,74. Тираж 7500 пр. Зам. 2-342. Ціна 1 крб. 80 к.

Київська друкарня наукової книги. 252030 Київ 30, вул. Леніна, 19

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 4 (236) июль—август 1992. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН Украины и Министерства культуры Украины. Основан в 1925 г. Выходит 1 раз в 2 месяца. (На украинском языке). Главный редактор Александр Костюк. Киев, издательство «Наукова думка». Адрес редакции: 252001, Киев-1, ул. Михайла Грушевского, 4. Типография научной книги, 252030 Киев-30, ул. Ленина, 19.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

СЕЛО НА НАШІЙ УКРАЇНІ: СУЧАСНИЙ СТАН, ПРОБЛЕМИ, ТРИВОГИ

(Етнографічний нарис)

Село — це витоки нашого родоводу, «оселя» народу, джерело його генофонду, культури й духовності. Тема села оспівана в творах письменників і митців, знайшла широке відображення в кращих зразках народної творчості: «Мов оазис, в чистім полі село зеленіє» (Т. Шевченко), «Ось під нами Черемош ізвився... над ним в святочному спокою гріється мале село гуцульське» (І. Франко), «Все село було видно, як на долоні, з усіма білими хатами, з клунями, з церквою, з садками й вербами» (І. Нечуй-Левицький).

Є багато визначень поняття села. Серед них найбільш поширене: село — значний за територією і кількістю житлових будівель населений пункт неміського типу, більшість мешканців якого займається сільським господарством.

У переносному значенні під селом нерідко розуміють сільську місцевість взагалі, але з наголосом на соціально-економічне, а не природно-географічне середовище. Це особливо розуміємо тепер, коли сільські місцевості чим далі більше охоплюють не лише сферу сільськогосподарського виробництва, але й лісництво, мисливсько-промислове господарство, природоохоронні зони та ін. Крім того, тут живе велика кількість працюючих у містах.

Досить часто під поняттям села розуміють взагалі жителів сільської місцевості: «Опріч дівчат, приходили провідувати Оксану і жінки, і молодиці, бо Оксану усім селом любили» (Г. Квітка-Основ'яненко), «Одірвали рідних від Кармеля, укинули його у візок і повезли шляхом, а все-усе село знялося, наче рій, і гудучи дивилося услід» (Марко Вовчок) та ін. [1]

Село — стародавній тип поселення, широко відомий у всіх слов'ян: укр. «село»; рос. «село»; білор. «село»; давньо-руськ. «село» (житло, поселення, поле); давньо-слов'ян. «село» (населене місце, двори, житлові й господарські будівлі, поле, земля); болг. «село»; сербохорв. «село»; словенськ. «sélo»; моравське «sélo», чеськ. «sélo», польськ. «sioło». Термін село, на думку мовознавців, етимологічно пов'язаний з іншими мовами: латинськ. «solum» (грунт), литовськ. «sala» (острів), сх. латиш. «ciems» (земля), готськ. «salipwos» (притулок, житло) та ін. (див. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка, т. III.— М., 1971.— С. 596).

Виникнення села пов'язане з розпадом родо-племінного ладу і утворенням територіально-сусідських об'єднань. Навіть відома за часів Княжої Русі, «верв» — була не родоплемінною організацією, а досить

[1] Словник української мови. Т. IX.— К., 1978.— С. 104; *Мурзаев Э. М.* Словарь народных географических терминов.— М., 1984.— С. 1984; Демографический энциклопедический словарь.— М., 1985.— С. 390 та ін.

значною громадсько-територіальною одиницею, яка колективно володіла землями й здійснювала самоуправу, хоча члени її вели індивідуальне господарство. Тобто верв складала собою кілька селищ, об'єднаних навколо певного центру. Подібна структура збереглася і пізніше (XI ст.), з утворенням інших територіально-адміністративних одиниць — волостей. У давньоруських джерелах, зокрема «Руській правді», селом вважалася поземельна землеробська одиниця з двома плугами і засіяним полем у 16 кадей (кадь — хлібна міра, приблизно 4 пуди жита). Згодом цей термін поширився на поселення в цілому.

У період пізнього середвіччя село було адміністративним і господарським центром феодального володіння: в ньому знаходився панський двір. Наявність церкви обумовило пізніше (XIX ст.) визначення села як великого селянського поселення з церквою, господарського і адміністративного центру для сусідніх селищ.

Згодом, крім загальнопоширеної назви села, на Україні утворюються інші щодо різних типів сільських поселень: виселки — селища, які відокремилися від села, або виникали на нових місцях, відбиваючи різні етапи освоєння орних земель; слободи (в західноукраїнських областях «воля», назва, яка часто зустрічається в топонімах) — поселення, пов'язані зі звільненням од феодальних повинностей; хутори (дворища, дими) — однодвірні селянські невеликі поселення, формування яких пов'язане з розвитком капіталістичних відносин у сільському господарстві; посади — перехідний тип поселень од сільського до міського. Деякі сільські поселення звалися кутками (таку ж назву мали окремі частини села), селищами або землями [2]. Серед малодвірних сільських поселень південноукраїнського Степу можна назвати тимчасові, розташовані поза Січчю, оселі запорозького козацтва — зимівники, в яких наприкінці 1870-х років мешкало близько 8 тис. чол. Від терміну село утворено також багато похідних слів: селяни, селитися, населення, розселення, новосілля та багато ін.

Особливостями історичного розвитку найдавніших слов'янських земель, зокрема українських, можна пояснити те, що майже всі сільські поселення тут називалися селами. Назву характерного для росіян іншого типу сільського поселення — деревня, який побутував у них поряд з селом, дослідники пов'язують з дієсловом «драть», «выдирать» цілину — очищати від лісу нові ділянки. Тобто село було найдавнішим типом поселення, яке раніше підпало під владу феодалів, тоді як деревня являє собою тип більш пізній, пов'язаний з освоєнням нових земель.

Формування сіл в Україні і їх історичний розвиток відбувались у відповідності з вимогами сільськогосподарського виробництва, можливостями раціонального здійснення процесів життєдіяльності, зокрема зручністю розміщення щодо оброблюваних земель, транспортних шляхів, водних ресурсів, рельєфу, грунтів, рослинності. Крім того, розвиток сільських поселень був пов'язаний з цілим комплексом виробничих, господарських і правових норм. У загальному вигляді дослідники розрізняють такі основні типи географічного розміщення сіл як прирічковий, приозерний, яружно-балочний, водоподільно-степовий. У плануванні села, тобто розташуванні в ньому вулиць, майданів, осель, а також їх забудові виділяють основні види: гніздові, кучові, безсистемні, рядові, вуличні та ін.

Найдавніші поселення в Україні групувалися гніздами навколо річок. Одна або кілька таких осель належали до давньої спорідненої спільності — так званої великої родини та патронімії. Як релікт, такі поселення в майбутньому увійшли до складу різного типу багатодвірних сіл. Про наявність патрономічних пережитків свідчить значна кількість мешканців багатодвірних поселень XIX—XX ст. з однаковими прізвищами. З розвитком продуктивних сил і розпадом племіннородо-

[2] Див.: *Стельмах Г. Ю.* Історичний розвиток сільських поселень на Україні.— К., 1965.— С. 44.

вої організації поселення, засновані на кровній спорідненості, поступаються місцем територіально-сусідським.

Виростаючи з однодвірного поселення село могло формуватися без будь-якого плану, тобто утворювати вільні, безсистемні або кучеві поселення. Такі села були найпоширенішими в Україні. Вони виникали на певній відстані від річок або доріг, на водорозділах і в гірських районах. Органічно поєднані з навколишнім природним середовищем, утопаючи в зелені, з церквами, вітряками, побіленими хатками з солом'яними стріхами, надзвичайно привабливі, вони були своєрідною національною ознакою України. Про таке село писав Шевченко:

Село! і серце одпочине.
Село на нашій Україні,
Неначе писанка село...

Згодом будівлі почали зводити в один ряд, уздовж річок, пізніше доріг (рядове планування), дальшим розвитком якого стала поширена дотепер вулична забудова.

Масове формування багатодвірних поселень в Україні відбувалося з початком XIV ст. Для північних районів, передусім Полісся, характерні поселення вуличного планування, які виникли в процесі закріпачення селян і відчуження їх земель у XIV—XV ст. На терені, де процес закріпачення проходив менш інтенсивно, зокрема на Наддніпрянщині, довше зберігалися первісно-общинні пережитки, з якими була пов'язана безсистемна забудова. У Передстепу, внаслідок послаблення кріпацтва, існувала займанщина, яка також супроводжувалєя формуванням безсистемних поселень. З припиненням займанщини (XVIII ст.) та розширенням поміщицької колонізації, тут поряд з безсистемною забудовою збільшується кількість вуличних поселень. Крім них існували також кругові, радіальні, рядові поселення та різні сполучення всіх зазначених форм. На їх утворення значною мірою впливали природно-географічні умови. Зокрема в місцевостях, порізаних ярами, за нових умов утворювалися безсистемні вулиці, у вузьких долинах річок — рядові поселення, в гірських долинах Карпат — безсистемні або однодвірні, типу «гражди».

Степова частина України поділяється на дві зони: північну, де переважала народна колонізація, з вуличними, безсистемними, радіальними й круговими поселеннями, і південну, де внаслідок державної колонізації нерідко створювалися оселі за проектами, складеними органами російської влади. Села вуличного планування, особливо вулично-квартального, будувалися за умов певної регламентації (прямі вулиці, прямокутні квартали та ін.).

Традиційні форми громадського і сімейного побуту українців найтіснішим чином пов'язані з сільською територіальною общиною — громадою. Утворена на стадії первісного родового ладу, в середні віки вона існувала на Україні під назвою копа, купа, і була органом місцевого самоуправління. Інтенсивний розвиток товарно-грошових відносин, закріпачення селянства сприяли руйнуванню поземельної спільноти. Цей процес у різних регіонах України проходив нерівномірно. Головною його ознакою був поступовий перехід від колективних форм землеволодіння до приватної власності окремих господарів на землю.

Якщо на Західній Україні та Правобережжі у зв'язку з інтенсивним розвитком фільваркового господарства сільська община була підірвана в XVI—XVII ст., то на Лівобережній та Слободській Україні цей соціальний інститут активно функціював і пізніше. Розклад феодально-кріпосницьких та утвердження капіталістичних відносин остаточно зруйнували екологічний базис громади. Буржуазні реформи в Австро-Угорщині (1848 р.) і царській Росії (1861 р.) законодавчо оформили її перетворення на найнижчу адміністративно-територіальну одиницю місцевого управління, підпорядковану державній владі. У XIX — на початку XX ст. подвірне землеволодіння вже цілковито панувало на Україні.

Проте у житті та побуті селянина стійко утримувалися численні громадські пережитки, які відігравали величезну роль в організації селянства, демократизації його життя, боротьбі за свої права. Йдеться зокрема про цілу систему народних правових звичаїв і норм, громадського землеволодіння, будівництво споруд, колективну взаємодопомогу (толока, супряга та ін.) і самоуправління, участь у загальногромадських ритуальних обрядах, святах і масових народних розвагах.

Визначаючи позитивні явища в житті дореволюційного українського села, не слід однак його ідеалізувати. Йдеться про соціальні протиріччя, кріпачину, епідемії, низький рівень письменності, безземелля, яке спонукало тисячі українських селян залишати прадідівські куточки й шукати кращої долі в чужих краях. Лише з 1897 по 1916 роки з Наддніпрянщини переселилися до Сибіру та Далекого Сходу 912,8 тис. селян, а з західноукраїнських земель, наприкінці XIX — на початку XX ст., в країни Американського континенту близько 700 тис. чол.

Проведена за більшовицької доби примусова колективізація викликала не лише відчуження селян від землі та руйнування апробованих багаторічним народним досвідом методів землеробства, але й сприяла втраті багатьох традиційних звичаїв і обрядів, спрямованих на підвищення врожайності, добробуту людини. Штучно створені натомісць і «зпущені зверху» офіційні, так звані радянські соціалістичні свята й обряди, внаслідок свого неприродного походження, не набули поширення і практично не були визнані, хоча деякі з них, традиційні в своїй основі (обжинки, свято першого снопа, рясної ниви), побутують і дотепер.

Село було і залишається життєдайним джерелом національного відродження. Тут досить стійко зберігається традиційна культура, національна мова, різні види народної творчості. Не випадково народна культура нерідко асоціюється з сільською. Культура і побут сільського населення України, маючи багато загальнонаціональних рис, і в наш час зберігають певні особливості. Деякі з них сягають сивої давнини. Ці особливості виявляються у територіальному аспекті й зумовлені багатьма чинниками. Найбільшою мірою вони помітні за історико-етнографічними районами України: Наддніпрянщина, Поділля, Слобожанщина і Полтавщина, Полісся, Волинь, Прикарпаття, Закарпаття, Південь.

Топонімічна система сіл України формувалася протягом тривалого часу і складається з неоднорідних у хронологічному та генетичному відношенні пластів[3]. Найбільш архаїчні топоніми індоєвропейського, іранського, фракійського, ілірійського, балтського, германського походження були утворені шляхом перенесення гідроніма на населений пункт (Хорол, Горинь, Стрий та ін.). Це ж стосується найбільш архаїчних слов'янських назв (Ірпінь, Трубіж та ін.) і давньоруських топонімів (Лутава — в Чернігівській землі, Удеч — в Галицькій та ін.).

Більшість давньоруських назв були пов'язані з властивостями оточуючого природного середовища, діяльністю людини або її іменем (антропонімом), від якого походив топонім.

До давньоруських належать і топоніми, що первісно були найменуваннями мешканців. Частина їх з суфіксом «ичи» вважаються патронімічними і пов'язані з ім'ям засновника роду або господаря землі й були типові для родового устрою. Серед них Ольжичи — в Чернігівській землі, Хвалимичи — на Київщині та ін. Назви, які походили від володарів поселень, були поширені протягом всього феодального періоду. Серед давньоруських найчисельнішу групу становили топоніми з суфіксами — «ов», «ин» (Предславино — в Київській землі та ін.).

У середньовічний період (XIV—XVIII ст.) набуває подальшого розвитку топонімічна спадщина княжої доби: топографічні назви (Дубровиця, Камень,— на Волині, Остров,— Львівщина), іменникові та прикметникові утворення (Вишня, Красне), різного роду суфіксальні утво-

[3] Див.: Історія української мови. Лексика і фразеологія.— К., 1983.

рення (Олесько, Черемхово, Мокрець, Вербовець, Липиця, Кутищи, Кодня та ін.), складені назви (Добра Вода, Новий Став), назви, пов'язані з діяльністю людини (Городище, Рудня, Садки), топоніми, що первісно були іменами жителів (Гиричи, Демидковичи, Борисковці, Бережани тощо). Топоніми на «яни» (—«ани») (Поляни, Волиняни та ін.) нерідко мали етнічний зміст і служать важливим джерелом вивчення проблем етногенезу й етнічної історії України.

Цікавий топонімічний матеріал складають назви на —«овци», —«инци», які відомі лише на обмеженому терені слов'янства — в Україні, Словаччині і на південнослов'янських землях.

У середньовічний період в Україні з'являються топоніми, які характеризують мешканців за їх заняттями або соціальним станом (Кропивники — на Гуцульщині, Скоморохи, Холопи), етнічною належністю (Грекове, Дуліби, Литвинов, Угрино) і топоніми іншомовного походження (Бербешти, Сроєщи та ін.).

У XVI—XVIII ст. широкого розповсюдження в Україні, особливо Полтавщині, Слобожанщині та Чернігівщині, набувають назви на —«щина» (—«щизна»), до того побутуючи лише як найменування земельних володінь, утворених від прізвищ їх власників.

У XIX ст. в зв'язку з посиленням міграційних процесів, особливо на Півдні, значна кількість топонімів була перенесена із старожитних територій України й інших регіонів, звідки прибували переселенці (Полтавка, Білоцерківка, Тамбовка), з'являється багато назв похідних від церков (Архангельське, Богородицьке). Ряд сіл мав подвійну назву, зв'язану з поділом земель або переходом їх до інших власників (Кашперо-Миколаївка, Григоро-Мар'ївка та ін.).

Назви, які з'явилися в радянський час, не відрізнялися оригінальністю. Вони як правило не мали безпосереднього зв'язку з відповідною реалією і були пропагандистськими посвятами та символами. Як наслідок на карті з'явилися сотні сіл типу Жовтневе, Першотравневе, Пролетарське, Радянське, Піонерське, Щасливе, Леніно, Леніно Перше, Леніно Друге, від яких нині поступово починають позбавлятися. Деякі перейменування викликали почуття гумору, наприклад с. Голодаївка на Донбасі було перейменоване на Ситне.

Після більшовицького перевороту, який ставив за мету утвердження соціалістичних форм господарювання, націоналізацію і колективізацію сільського господарства, відбулися значні зміни в розселенні й соціальній структурі села, співвідношенні питомої ваги сільського і міського населення, його культурно-освітнього рівня. Змінилася і соціально-політична основа села, яке нерідко ставало адміністративно-територіальним центром з відповідними органами державної влади — сільськими радами депутатів трудящих.

Зростання міст і міського населення внаслідок процесів урбанізації супроводжувалося постійним падінням питомої ваги сільського населення, особливо з другої половини 1920-х років. Якщо загальна чисельність міського населення України, в її сучасних адміністративних межах, зросла з 1920 р. до 1991 р. у 6,8 разів, то чисельність сільського населення зменшилася з 21,3 до 16,9 млн. чол., а його питома вага з 80,7 % до 32,7 %.

Про зміни у співвідношенні сільського і міського населення свідчить наведена нижче таблиця 1.

Зазначені зміни були викликані передусім міграційними процесами, а також перетворенням окремих сільських населених пунктів на селища міського типу або об'єднання їх з містами. Тільки за 70-ті роки чисельність міського населення зросла на 4,8 млн. чол., з них за рахунок природного приросту в містах — на 2 млн., а внаслідок перетворення сільських населених пунктів на міські та міграції в міста — 2,8 млн. Ці процеси супроводжувалися зникненням з карти величезної кількості сільських населених пунктів у всіх без винятку областях України. Протягом лише 1959—1979 років в цілому по Україні кількість сіл зменшилася з 42 229 до 29 806, крім того 5975 поселень було від-

Табл. 1. Чисельність і склад населення (в сучасних адміністративних межах України, тис. чол., %)

Роки	Все населення	у тому числі		% сільського населення	Роки	Все населення	у тому числі		% сільського населення
		міське	сільське				міське	сільське	
1897	28445	4320	24125	84,9	1950	36588	12777	23811	65,0
1913	35210	6790	28420	80,7	1959	41869	19147	22722	54,2
1920	26400	5110	21290	80,7	1960	42469	19851	22618	53,2
1922	26230	5346	20884	79,7	1970	47126	25688	21438	45,4
1926	29515	5673	23842	80,7	1980	49953	30972	18981	38,0
1939	40469	13569	26900	66,4	1991	51690	34795	16895	32,7
1940	41340	14023	27317	66,1					

Складено за: Население СССР. 1987. Статистический сборник.— М., 1988.— С. 9; Розподіл населення України за статтю та віком на 1 січня 1991 року. Міністерство статистики України.— К., 1991.— С. 4.

селено [4]. За 1961—78 роки кількість сіл в Україні зменшилася за рахунок об'єднання, переселення і приєднання до міст на 12,6 тис. одиниць або на 30 %. Поряд з однобоким розвитком сіл «з центральними садибами» зникли сотні «неперспективних», особливо хуторів. Натомість з'явилося кілька десятків «показових» сіл (Ксаверівка, Білки, Ходаки та ін.), які стали об'єктом уваги привілейованих делегацій як «зразок» соціалістичного господарювання.

Невиправдано високі темпи міграцій населення в міста викликали проблему забезпечення сільського господарства робочою силою, негативно вплинули на демографічну ситуацію і стан трудових ресурсів. Ці ж процеси були тісно пов'язані з проблемою адаптації сільського населення в містах.

Нерівномірність у розміщенні сільського населення України обумовлена особливостями економічного розвитку окремих областей, різноманітними природними та історичними умовами, які визначили процеси розселення. Ці відмінності особливо помітні за економічними районами України.

Зміни в розміщенні сільського населення найбільш помітні в регіональному аспекті. До початку 1990 р. найнижча питома вага (і найбільші темпи зниження) населення сіл збереглися у Донецько-Придніпровському економічному районі (20,7 %), найвища — у Південно-Західному (44,3 %). Такі показники пояснюються історичними умовами розвитку цих регіонів. Зокрема в західних областях з вищим природним приростом сільського населення і відносно його низькою міграційною рухливістю. В загальному зменшенні чисельності сільського населення в 1979—1988 роках питома вага міграцій складала 84 %, а середньорічна інтенсивність відтоку сільського населення в цілому по республіці дорівнювала 10,5 %. Особливо інтенсивно зменшується за рахунок міграцій сільське населення Житомирської, Хмельницької, Рівненської, Чернігівської, Сумської, Волинської, Вінницької та Кіровоградської областей. Порівняно низькими показниками відтоку сільського населення характеризувалися Полтавська, Дніпропетровська, Херсонська, Одеська, Харківська, Закарпатська, Чернівецька області та Крим [5].

Внаслідок урбанізаційних процесів ускладнювалася соціальна структура сільських поселень і нерідко змінювався їх статус. На сучасному етапі всі села, в зв'язку з характером зайнятості їх мешканців, поділяються на три основні типи: 1) сільськогосподарські — сюди крім сіл колгоспів і радгоспів входять також невеликі їх відділення або ферми; 2) несільськогосподарські — мешканці яких зайняті у про-

[4] Див.: *Крисанов Д. Ф.* Сельское расселение: социально-экономический аспект.— К., 1988.— С. 58.
[5] Див.: Здоров'я та відтворення народу України.— К., 1991.— С. 36.

Табл. 2. Співвідношення міського і сільського населення за економічними районами України (тис. чол., %)

Рік Економічні р-ни	1951	1961	1971	1981	1990	1990 (%)
Україна						
Все населення	37223	43097	47507	50135	51839	100,0
міське	13447	20647	26244	31423	34869	67,3
сільське	23776	22450	21263	18712	16970	32,7
Донецько-Придніпровський						
Все населення	15319	18355	20201	21204	21822	100,0
міське	7775	11948	14319	16208	17311	79,3
сільське	7544	6407	5882	4996	4511	20,7
Південно-Західний						
Все населення	17607	19484	20839	21700	22293	100,0
міське	3979	6043	8175	10593	12422	55,7
сільське	13628	13441	12664	11107	9871	44,3
Південний						
Все населення	4297	5258	6467	7231	7724	100,0
міське	1693	2656	3750	4622	5136	66,5
сільське	2604	2602	2717	2609	2588	33,5

Складено за: Население СССР. 1987. Статистический сборник.— М., 1988.— С. 23—25; Демографический ежегодник СССР. 1990.— М., 1990.— С. 9—10.

мисловості, на будівництві, транспорті, лісовому господарстві та інших галузях несільськогосподарського профілю; 3) мішані, або аграрно-індустріальні сільські поселення, які тісно пов'язані з містами. Це передусім приміські поселення із значним числом так званих «маятникових» мігрантів, що працюють у містах. В цілому в Україні сільське населення, зайняте несільськогосподарськими видами діяльності, становить майже третину і спостерігається тенденція дальшого зростання чисельності цієї категорії людей і аграрно-індустріальних та рекреаційних поселень. Відповідно зміни в соціальній структурі сільського населення відбуваються у напрямку зростання питомої ваги робітників і службовців, зайнятих на підприємствах агропромислового комплексу та в несільськогосподарських галузях економіки.

На чисельність сільського населення України особливо негативно вплинуло падіння його природного приросту, демографічні втрати 1930—40 років, голодомору та інші фактори. Якщо наприкінці минулого століття народжуваність в Україні була найвищою в Європі, а її сумарний показник становив 7,5 дитини в середньому на одну жінку, то у 1989 р. лише 1,9 дитини (1,8 — у містах і 2,3 — в селах) і був найнижчим серед республік колишнього СРСР. Падіння народжуваності розпочалося з другої половини 1920-х років і триває й донині. У 1990 р. загальний коефіцієнт народжуваності становив 13,3 % серед всього населення і 12,9 % — у селах [6].

Порушення статьовікової структури сільського населення, зумовлене інтенсивними міграційними процесами, призвело до того, що при більш високій інтенсивності дітонародження, в селах загальні коефіцієнти народжуваності були нижчими, ніж у містах, набагато вища смертність (9,8 % — у містах, 15,2 % — в селах) і «навантаження» працездатного населення непрацездатним (696 чол. на тисячу — в містах і 1034 — в селах, з них 582 особи пенсійного віку, на 1991 р.). Унаслідок високих загальних коефіцієнтів смертності при недостатньо високих показниках народжуваності серед населення мешканців сіл з 1979 р. спостерігається депопуляція. 1990 року природний приріст населення України в цілому становив 0,6 %, у тому числі в містах — 2,5 %, селах — (—3,4 %).

Природний приріст сільського населення особливо низький в областях з великими промисловими агломераціями. Отже зниження при-

[6] Здоров'я та відродження народу України.— С. 6—7.

Табл. 3. Національний склад сільського населення України (1970—1989 рр.)

	Всього чоловік			в % до підсумку			1989 в % до	
	1970	1979	1989	1970	1979	1989	1970	1979
Все населення	21437957	19440396	17154803	100	100	100	80,0	88,2
в т. ч.								
українці	19119603	117144294	14845828	89,2	88,2	86,5	77,6	86,6
росіяни	1414054	1421154	1412073	6,6	7,3	8,2	99,9	99,4
євреї	12853	6540	4080	0,06	0,03	0,02	31,7	62,4
білоруси	90694	87850	90966	0,4	0,4	0,5	100,3	103,5
молдавани	194512	205080	216469	0,9	1,1	1,3	111,3	105,6
болгари	157375	148117	134061	0,7	0,7	0,8	85,2	90,5
поляки	132097	96089	71011	0,6	0,5	0,4	53,8	73,9
угорці	103913	102260	100199	0,5	0,5	0,6	96,4	98,0
румуни	87469	92903	99721	0,4	0,5	0,6	114,0	107,3
греки	38278	35036	30193	0,2	0,2	0,2	78,9	86,2
татари	6621	10607	11353	0,03	0,05	0,07	176,6	107,1
вірмени	2338	3012	7344	0,01	0,02	0,04	в 3,1 р.	в 2,4р.
цигани	8740	9357	13999	0,04	0,05	0,08	160,2	149,6
татари кримські	2223	5486	31175	0,01	0,03	0,2	140,2	в 5,7р.
німці	9633	10742	11003	0,04	0,06	0,6	114,2	102,4
гагаузи	21680	23065	23193	0,1	0,1	0,1	107,0	100,6

Складено за: Національний склад населення України. Част. I (за даними Всесоюзного перепису населення 1989 р.). Міністерство статистики України.— К., 1991.— С. 4—5.

родного приросту сільського населення викликане кризовими явищами в економіці, міграцією в міста, несприятливим станом економічного середовища і особливо наслідками Чорнобильської катастрофи. Демографічні диспропорції були спричинені також війнами, які охопили територію України і жахливими втратами людності під час голодомору 30-х років. За свідченням лише щомісячних статистичних архівних даних, з вересня 1932 р. по лютий 1934 р. в Україні внаслідок штучно створеного голоду померло 4 млн. чол., з них 3,4 млн. в селах (або 85 %)[7].

Падіння природного приросту сільського населення негативно вплинуло не лише на стан економічного і соціально-політичного розвитку України, але й на генофонд її народу, оскільки село було й залишається основним джерелом збереження та відтворення українського етносу.

Впроваджувані у зв'язку з колективізацією «ліквідація куркульства» і усуспільнення фондів колгоспного господарства супроводжувалися переселенням величезної кількості селянських сімей з України. За даними сучасних дослідників, лише на початку 1930-х років було вислано щонайменше 1 млн. чол. з числа так званих куркулів і заможних середняцьких сімей[8]. Висилка цієї категорії людей провадилась і в повоєнний період: лише 1948 року було депортовано 1157 сімей з Ізмаїльщини, 1951 року — 1445 сімей із західноукраїнських областей[9]. Такі акції викликали непоправні соціально-економічні втрати, оскільки Україна була позбавлена трудового потенціалу тієї частини сільського населення, яке відзначалося найбільш високою культурою сільськогосподарського виробництва.

Не обійшли села і сталінські репресії 30-х років. Йдеться про тисячі представників сільської інтелігенції, громадсько-політичних діячів, служителів культу. Очевидно, мешканці сіл становили значну частину і серед висланих 1944 року 175 063 оунівців («Аргументы и факты».— 1989.— № 39/468).

[7] Див.: *Пирожков С. І.* Які наші людські втрати? // Вісник Академії наук Української РСР, 1991, № 1.— С. 35.

[8] Див.: *Петровський А. Л., Пирожков С. І.* Демографічні втрати Української РСР у 30-ті роки // Укр. істор. журнал.— 1989.— № 8.— С. 29.

[9] Див.: Аргументы и факты.— 1989.— № 39(468).

elib.nplu.org

Село в Україні здебільшого моноетнічне, переважну більшість його становлять українці. Процеси етнічної асиміляції стосувалися сільського населення меншою мірою, ніж міського, одначе й тут вони мають місце. Про це свідчить зменшення питомої ваги українців у селах (див. табл. 3) і одночасно збільшення кількості тих, що назвали рідною мовою мову іншої національності (1,4 у 1959 р. і 2,2 % у 1989 р.). Це характерно для промислово-розвинутих Південно-Східних областей (Донецької, Луганської, Дніпропетровської), регіонів, які відзначаються етнічно-мішаним складом населення (Одеська, Закарпатська, Чернівецька, Запорізька), а також передмість, особливо серед груп, що входять в орбіту маятникової міграції.

Табл. 4. Чисельність українського сільського населення за областями (1989 р.)

Області	Всього населен. (тис. чол.)	У тому числі укр. (%)	Всього сільськ. населен. (тис. чол.)	У тому числі укр. (%)	Українців у селі (%)
Україна	51449,5	37370,4	17154,8	86,5	39,7
Крим	2430,5	25,8	746,2	33,8	40,3
Вінницька	1920,8	91,5	1078,3	97,5	59,8
Волинська	1058,4	94,6	544,4	98,9	53,8
Дніпропетровська	3869,9	71,6	651,4	87,6	20,6
Донецька	5311,8	50,7	520,6	69,8	13,5
Житомирська	1537,6	84,9	724,1	93,4	51,8
Закарпатська	1245,6	78,4	739,2	81,4	61,6
Запорізька	2074,0	63,1	506,2	72,1	27,9
Ів.-Франківська	1413,2	95,0	824,2	99,4	61,0
Київська	1934,4	89,4	902,8	95,8	50,0
Кіровоградська	1228,1	85,3	497,7	90,9	43,2
Луганська	2857,0	51,9	392,2	68,4	18,1
Львівська	2727,4	90,4	1115,4	98,6	44,6
Миколаївська	1328,3	75,6	458,0	85,5	39,0
Одеська	2624,2	54,6	899,2	61,0	38,3
Полтавська	1748,7	87,9	767,6	95,3	47,6
Рівненська	1164,2	93,3	637,7	97,4	57,2
Сумська	1427,5	85,5	549,6	90,4	40,7
Тернопільська	1164,0	96,8	693,1	99,0	60,9
Харківська	3174,0	62,8	686,2	77,0	26,5
Херсонська	1237,0	75,7	481,7	83,8	43,1
Хмельницька	1521,6	90,4	804,5	96,4	56,4
Черкаська	1527,4	90,5	725,4	97,0	50,9
Чернівецька	940,8	70,8	546,4	71,1	58,3
Чернігівська	1412,8	91,5	662,9	97,4	50,0
Київ (місто)	2572,2	72,5	—	—	—

Складено за: Національний склад населення України (за даними Всесоюзного перепису населення 1989 р.).— К., 1991.— С. 24—32.

Табл. 5. Чисельність населення найбільших національностей України за суспільними групами (сільське населення 1989 р.).

	українці	росіяни
Робітники	39,4	54,7
Службовці	10,4	15,2
Колгоспники	50,0	29,8
Особи, зайняті індивідуальною трудовою діяльністю	0,2	0,3

Складено за: Національний склад населення України. Част.1 (за даними Всесоюзного перепису населення 1989 р.). Міністерство статистики України.—К., 1991.

Співвідношення мови й національності є важливим показником тенденцій розвитку етнічних процесів. Серед всього населення України 87,7 % українців назвали рідною мову своєї національності, в містах — 81,0 %, в селах — 98,0 %.

Соціальна структура населення села відрізняється щодо різних етнічних груп України. Таблиця 5 підтверджує загальновідому тезу щодо українців як одного з визнаних «хліборобських» народів світу, з другого боку вона засвідчує значний відсоток росіян в українському селі серед робітників і службовців. Оскільки питома вага цих соціальних груп зросла передусім в останні десятиліття, їх збільшення обумовлене міграційними процесами. Деякі відмінності в соціальній структурі населення, як і в характері забудови, мають іншоетнічні села України (болгарські, угорські, польські та ін.).

За рівнем освіти населення сіл поступається міському. Серед українського міського населення у віці з 20 до 29 років 111 чол. на тисячу мали вищу освіту, в селах — 48, у віці 50 років і більше це співвідношення відбивають цифри 99 і 18 (1989 р.)[10]. Однак, серед зайнятого населення відмінності менш помітні, до того ж рівень освіти сільського населення зростає швидше міського.

Будемо, однак, сподіватися, що проведені після здобуття незалежності заходи щодо демократизації суспільства, економічного розвитку України (роздержавлення, приватизація, стимулювання вільної праці та ін.) сприятимуть відродженню українського села, його соціальній перебудові, покращенню умов життя, відновленню духовності.

Всеволод НАУЛКО

Київ

[10] Див.: Національний склад населення України, ч. 1.— С. 104.

ЮВІЛЕЙ ФОЛЬКЛОРИСТА

25 вересня 1992 року виповнюється 70 років від дня народження видатного вченого-фольклориста, доктора філологічних наук професора Московського педагогічного університету Бориса Петровича Кирдана. Науково-творчий діапазон Б. П. Кардана широкий: з-під пера вченого вийшло понад 200 наукових праць, в тому числі ряд фундаментальних монографічних досліджень; Б. П. Кирдан — упорядник, науковий редактор, консультант багатьох фольклорних збірок, антологій, офіційний опонент при захисті численних докторських і кандидатських дисертацій та ін.

Борис Петрович народився на Україні (в с. Ганно-Леонтовичеве Устинівського району Кіровоградської області). В 1940 р. закінчив 10 класів і був призваний до армії, закінчив Ленінградське військово-інженерне училище і з грудня 1941 року до кінця Великої Вітчизняної війни воював на фронті, був тяжко поранений і після лікування пройшов з боями від Таманського півострова через Білорусію, Польщу, Східну Прусію до Берліна.

Після війни Б. П. Кирдан навчається в Московському університеті ім. М. В. Ломоносова, в аспірантурі Літературного інституту ім. М. Горького, а з 1953 по 1983 рр. працює науковим співробітником в Інституті світової літератури ім. О. М. Горького. В 1954 захистив кандидатську дисертацію з фольклору Великої Вітчизняної війни, в 1967 р.— докторську дисертацію з українського народного героїчного епосу. З 1983 до цього часу — професор кафедри російської літератури і Московського педагогічного інституту (згодом педагогічного університету).

Майже все наукове життя Б. П. Кирдана пов'язане з вивченням культури України, її народної творчості, яку почав збирати і досліджувати ще в юнацькі роки, спочатку у себе на батьківщині, потім записував солдатські пісні на фронті. Тому закономірно, що обидві його дисертації пов'язані з фольклористикою і найбільше з дослідженням українських дум. Б. П. Кирдан заслужено вважається найбільш авторитетним дослідником українського героїчного епосу, кобзарства, що продовжив традиції видатних культурних діячів минулого — М. Максимовича, В. Антоновича, М. Драгоманова, П. Мартиновича, Ф. Колесси, К. Грушевської та ін. Його фундамен-

тальні праці «Українські народні думи (XV — поч. XVII ст.) (1964), «Український народний епос» (1965) значно посунули вперед дослідження українського героїчного епосу. В них грунтовно висвітлено походження окремих народних дум і жанру в цілому, їх розвиток, співвідношення дум з історією України, висвітлення героїв та художньої своєрідності цього жанру. Учений вперше в українській фольклористиці проаналізував великий архівний матеріал, дослідив опубліковані й рукописні варіанти найдавніших дум. По суті в цих працях простежений більш ніж п'ятивіковий шлях розвитку українського героїчного епосу. Це перша фундаментальна праця про думи, великий науковий внесок в українознавство і світову фольклористику.

Слід підкреслити, що наукова діяльність Б. П. Кирдана, пов'язана з виданням і дослідженням дум, припала на тяжкі для української культури роки, коли історична тематика з українського фольклору була майже виключена, а видання дум обмежувалося хрестоматійними зразками у популярних збірках української народної творчості. В той час Б. П. Кирдан задумує і здійснює фундаментальне зібрання текстів дум «Укра нські народні думи», що вийшли з друку в Москві в 1972 р. в серії «Епос народів СРСР», супроводивши видання грунтовною передмовою, науковим апаратом, реєстром варіантів дум, що знаходяться в архівах. Нотний матеріал, музичну передмову, коментарі підготовила ст. наук. співр. Інституту ім. М. Рильського АН УРСР, тепер — доктор мистецтвознавства С. Й. Грица. Зібрання, підготовлене Б. П. Кирданом і С. Й. Грицею,— одне з найбільш повних після книг дум В. Антоновича і М. Драгоманова «Історичні пісні малоруського народу» та К. Грушевської «Думи». У збірці Б. П. Кирдана подано 37 нових текстів, знайдених дослідником в різних архівних сховищах на Україні та за її межами — Києва, Харкова, Полтави, Чернігова, Ніжина, Львова, Кракова, Варшави, Праги, Москви, теп. Санкт-Петербурга та ін. Завдяки зусиллям Б. П. Кирдана український героїчний епос став відомим багатьом народам як колишнього СРСР, так і зарубіжних країн.

Продовженням попередніх студій стала книга Б. Кирдана «Збирачі народної поезії. З історії української фольклористики XIX ст.» (М., 1974), у якій охарактеризована збирацька і видавнича діяльність багатьох видатних фольклористів минулого — М. Цертелєва, М. Максимовича, І. Срезневського, П. Лукашевича, А. Метлинського, М. Костомарова, П. Куліша, М. Білозерського, Л. Жемчужникова та ін., простежена історія створення і публікацій збірників українського фольклору в першій половині і середині XIX ст. Значне місце в ній приділено текстології матеріалів фольклорних збірок, привернуто увагу дослідників до епістолярної спадщини фольклористів минулого, їх щоденників, польових записів пісень і дум, до численних рукописних варіантів, що зберігаються в різних архівах і ніяк не діждуться своєї публікації. Ця праця є по суті першим фундаментальним дослідженням історії української фольклористики XIX ст.

Завершує корпус досліджень про народний епос ще одна праця Б. П. Кирдана «Народні співці-музиканти на Україні» (1980) (у співавторстві з А. Ф. Омельченком), у якій грунтовно досліджено школи гри на бандурі, подано нариси про багатьох видатних кобзарів і лірників — А. Шута, О. Вересая, М. Кравченка, І. Кучугури-Кучеренка, Є. Адамцевича, Є. Мовчана та ін.

Поряд з цим Б. П. Кирдан вже довгі роки збирає українські і російські прислів'я та приказки (у картотеці має понад 30000 зразків), частина з них була опублікована в збірнику «Русские пословицы и поговорки» (М., 1988), відп. ред. В. П. Анікін. Ученому належить ряд праць про взаємозв'язки і взаємовпливи фольклору і літератури, а також взаємозв'язки у фольклорі у східних і західних слов'ян. З цією метою Б. П. Кирдан грунтовно опрацював архіви Варшави, Кракова, Любліна, Праги, Брно, Братіслави та ін.

Учений бере активну участь у міжнародних з'їздах славістів, де виголошує доповіді, що сприяють дальшому розвитку різних напрямків фольклорної науки: «Актуальні проблеми вивчення фольклорних зв'язків східних і західних слов'ян» (Варшава, 1973, VII з'їзд славістів), «Загальне і особливе в пісенному фольклорі східних і західних слов'ян періоду другої світової війни» (Загреб, 1978, VIII з'їзд славістів), «Формула неможливого в слов'янських піснях Карпатської зони» (К., 1983, IX з'їзд славістів), виголосив концептуальну доповідь на симпозіумі в Києві, що відбувся у рамках II Всесоюзного з'їзду фольклористів, виступає на багатьох конференціях, нарадах тощо. Б. П. Кирдан постійно дбає про молоду зміну науковців, керує багатьма кандидатськими дисертаціями, понад 30 раз був офіційним опонентом при захисті кандидатських дисертацій, біля 20 разів — докторських дисерта-

цій. Він є членом спеціалізованих рад по захисту докторських дисертацій з фольклористики в таких провідних наукових і навчальних центрах, як Московський державний університет ім. М. В. Ломоносова, Київський державний університет ім. Т. Г. Шевченка. В Московському педагогічному університеті Б. П. Кирдан читає основні теоретичні курси з народної творчості, спецкурси — «Фольклор і історична дійсність», керує спецсемінаром «Література і фольклор».

Багаторічна дружба і співробітництво єднає Б. П. Кирдана з фольклористами і етнографами Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН України та журналом «Народна творчість та етнографія», на сторінках якого він виступає з науковими статтями.

Важко перелічити всі грані діяльності вченого, нема змоги назвати усі його монографії, антології, навчальні програми, статті, доповіді, опубліковані тези, огляди, рецензії, статті в енциклопедичних довідниках, наукове редагування, переклади, неопубліковані праці, серед них ряд монографічних досліджень обсягом від 10 до 20 авт. арк. 1990 року вийшов з друку покажчик наукового доробку Б. П. Кирдана, що містить 50 сторінок тексту.

До свого 70-річчя Б. П. Кирдан прийшов з великим науково-творчим доробком. Це справжній учений, праці якого і за кількістю написаного і опублікованого, і за глибиною наукового осмислення фольклорних процесів ставлять його у перші ряди діячів культури, дослідників фольклору слов'янських народів.

З нагоди 70-річчя від дня народження колектив Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН України, редколегія і редакція журналу «Народна творчість та етнографія» сердечно вітають ювіляра, бажають йому міцного здоров'я, нових наукових звершень на ниві фольклористики, щастя і благополуччя у житті.

Нижче публікуємо нову працю вченого, присвячену поетиці українських дум.

ПОЕТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ЕПІКИ

Український народ, як і інші народи, протягом століть творив свою історію, культуру, мистецтво, поезію. Задовго до виникнення літератури складались казки, перекази, пісні, прислів'я та приказки тощо. Складались вони усно, усно виконувались, усно ж передавались від покоління до покоління. Внаслідок цього в них виробились такі образотворчі засоби, які допомогали легше скласти твір, легше його засвоїти.

Думи, як жанр усної народної поезії, виникли й формувались на основі і внаслідок використання кращих досягнень всієї української народної поетичної творчості. Вирішальне значення в цьому процесі мали, звичайно, народні історичні, соціальні та родинно-побутові пісні. Деякі з них у виконанні кобзарів та лірників набували рис притаманних думам.

У цій статті ми зупинимось лише на деяких художніх засобах, за допомогою яких були створені художньо довершені епічні та ліроепічні думи. Наша дума, наша пісня, за висловом Великого Кобзаря,

Без золота, без каменю.
Без хитрої мови,
А голосна та правдива,
Як господа слово [1].

Композиція дум досить різноманітна. Інколи просто подивляєшся майстерності народних співців-музикантів у побудові творів, їх умінню знайти для кожної думи найбільш доцільну композицію. Так, в залежності від змісту деякі думи майже цілком складаються з діалогу

[1] *Шевченко Тарас.* Кобзар.— К., 1979.— С. 56.

героїв («Сестра і брат»), інші являють собою монолог героїв, що його встановлено між зачином та формулою закінчення думи («Невольницький плач»), ще інші (а їх більшість) — поєднується розповідь «від автора» і діалог героїв. У багатьох думах яка-небудь подія чи епізод з життя героїв розповідається від початку до кінця, при цьому зберігається їх послідовність («Втеча трьох братів з города Азова, з турецької неволі», «Козак Голота», «Івась Удовиченко, Коновченко» та інші). В ряді дум в основу розповіді покладено який-небудь драматичний момент (смерть героїв, буря, що потопляє козацькі судна). Про те, що трапилось, до цього слухачі узнавали з розповідей персонажів («Три брати самарські»), або з покаяння героя-грішника («Олексій Попович»). При зображенні подій, що одночасно відбувались в різних місцях, кобзарі та лірники вдавались до рівнобіжного монтажу кадрів (цей термін ми запозичили з кінематографу): картина у таборі козацького війська, далі розповідається про те, що у цей час діялось у неприятеля, а там знову повернення до козаків... Найбільш яскравий приклад такої побудови дума «Корсунська перемога».

Досить часто кобзарі та лірники виконання думи закінчували словами, що не завжди були безпосередньо пов'язані з її змістом. Це так звані формули закінчення. Вони уявляли собою більш-менш стійкі сполучення декількох віршів.

Так, після розповіді про смерть героя чи героїв народні співці проголошують «славу». Після слова «помер» («померли») кобзарі та лірники неодмінно добавляють:

А слава не вмре, не поляже
Однині до віка!
А вам на многая літа! [2]

Ймовірно, що подібні слави ідуть від часів, коли на тризнах уславлювали загиблих у боротьбі з ворогами героїв. Але сила традиції була такою великою, що народні співці проголошували «славу» навіть там, де, здається, є не зовсім доречною. Так, наприклад, кобзар А. Шут думу «Білоцерковський мир і нове повстання проти польської шляхти» закінчив словами:

Тогді ж то Хмельницький умер,
А слава його не вмирає [3].

В дійсності Богдан Хмельницький помер значно пізніше згаданого повстання. У деяких варіантах думи «Втеча трьох братів з города Азова, з турецької неволі» смерть старших братів сприймається як кара за те, що вони залишили найменшого брата без допомоги і він помер одинокою смертю. Але і деякі подібні варіанти закінчуються словами, що і старших братів «слава не вмре, не поляже»[3].

Були і інші формули закінчення: з побажанням здоров'я народові християнському, уклiном господу Богу, отаманові, усьому товариству і всім слухаючим.

Дай, Боже, люду царському,
Народу християнському
На здоров'я й на многая літа
До конця віка! [4]

Або:

Ой наперед уклоняюся господу Богу
І отаману, батькові кошовому,
І всьому товариству кревному й сердешному
І всім головам слухающим
На многая літа,
До конця віка! [5]

elib.nplu.org

[2] Украинские народные думы / Издание подготовили Б. П. Кирдан.— М., 1972.— С. 162. Далі — УНД.
[3] УНД.— С. 283.
[4] УНД.— С. 108.
[5] УНД.— С. 109.

Інколи народні співці-музиканти об'єднували два типи формул закінчення. Наприклад, найталантовитіший кобзар першої половини XIX століття Іван Стрічка так закінчив думу «Самійло Кішка»:

Правда, панове, полегла Кішки
Самійла голова
В Києві-Каневі монастирі...
Слава не умре, не поляже:
Буде слава славна —
Помеж козаками,
Помеж друзями,
Помеж рицарями,
Помеж добрими молодцями.
Утверди, Боже, люду царського,
Народу християнського,
Войська запорозького, донського
З усією черню дніпровою,
Низовою:
На многая літа,
До конця віка [6].

Формули закінчення — одна з ознак дум. Ними завершується переважна більшість відомих записів творів цього жанру. Безперечно, що кожний кобзар чи лірник мав свої улюблені формули закінчення і повторював їх у кінці дум. Але як він їх повторював — дослівно чи змінював? Відповісти на це питання нелегко. На підставі вивчення архівних матеріалів доведено, що збирачі фольклору формулу закінчення вважали зовсім сталою і записували лише її початок, а потім доповнювали за попередніми взірцями. Так робили не лише збирачі XIX століття, а і початку XX-го. Навіть такий досвідчений і сумлінний фольклорист як Філарет Колесса формули закінчення, не схоплені на фонограф, дописував за взірцями інших дум. Але щоб не вводити в оману дослідників, він у кожному такому випадкові робив відповідне застереження. Та не всі це робили...

Мали місце випадки, коли при підготовці дум до друку в формули закінчення вносились зміни. Так, наприклад, у збірнику А. Метлинського «Народные южнорусские песни» (К., 1854) дума «Проводи козака» надрукована з таким закінченням:

Господи, утверди й подержи
Пана Грицька,
І всіх вислухающих
На многая літа [7].

У рукопису збирача М. Білозерського, що зберігається в архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН України, формула закінчення цього варіанту думи має такий вигляд:

Утверди, і подержи
Н. І. В-ва.
І всіх вислухающих
На многая літа [8].

Під текстом, в дужках, збирач зазначив місце запису: с. Британи Борзенського повіту; та розшифрував скорочення — «Нашего императорского величества». Таким чином згадка царствующої особи при підготовці думи до друку була замінена на «Пана Грицька». Можливо, видавець вважав недоречним згадування царя у думі, а може хотів закінчити її більш традиційно. У всякому випадку наведений приклад свідчить про те, що народнопоетичні твори не завжди друкувались у тому вигляді, у якому виконувались і були записані. При підготовці наукових видань це обов'язково треба мати на увазі.

[6] УНД.— С. 149.
[7] УНД.— С. 318.
[8] Цит. за: *Кирдан Б. П.* Собиратели народной поэзии. Из истории украинской фольклористики XIX в.— М., 1974.— С. 172.

Художньо довершені думи, як уже зазначалось, повстали на основі всіх тих образотворчих засобів і прийомів, поетичних тропів, що створив поетичний геній українського народу на протязі століть. Проте зустрічаються і деякі особливості їх використання.

Так у думах досить часто використовується прийом контрастного зображення. Наприклад, зовні безтурботний бідний козак Голота і самовпевнений багатий татарин («Козак Голота»), досвідчений старий отаман і молоді зухвалі козаки, що не бували ще в боях («Отаман Матяш старий»), борець за звільнення України Хмельницький і польсько-шляхетський ставленик Барабаш («Хмельницький та Барабаш»); три сини, що вигнали з дому бідну стару матір, і сусід, або навіть «чужа чужаниця», що взяв її до себе («Бідна вдова і три сини») тощо.

Улюбленим художнім визначенням у думах є епітети. Найчастіше використовуються ті самі епітети, що і в інших пісенних жанрах українського фольклору: сльози — дрібні, дрібненькі; голуб — сивий, сизий; зозуля — сива; орел — сивий; сизокрилий; сокіл — ясний, іноді — сивий; ворон — чорний; руки — білі; вдова — бідна; сонце — ясне; дощик — дрібен; пісок — жовтий, тощо. Поруч із загальновживаними визначеннями в думах зустрічаються і такі, яких нема в інших пісенних жанрах або ж їх дуже мало. Наприклад, вовки — сіроманці; гніздо — щерлатное; яйце — жемчужное; оріх (горіх) — дерево превоздобне; пожар — чорний; похорон — темний та ін. В думах часто можна зустріти і складні, так звані гомеровські епітети: злосупротивна хвиля; златосині киндяки; щирозлотий перстень (або кубок); святоруський берег; людославне Запорожжя, тощо. Слід зазначити, що складні епітети характерні не лише для дум. Вони не рідше, якщо не частіше, зустрічаються і в інших жанрах українського фольклору, особливо в піснях: дівчина — білолиця, кароока, чорноброва; воли — круторогі та ін. Разом з тим, наведені вище приклади складних епітетів з дум притаманні майже виключно цьому жанрові української народнопоетичної творчості.

У думах часто-густо можна зустріти епітет або декілька епітетів, що характеризують лише одну відповідну особу — героя твору. Наприклад, у думі «Козак Голота» татарин — «старий бородатий, на розум небагатий»; героїня думи «Маруся Богуславка» — «дівка-бранка, Маруся, попівна Богуславка». У думі «Самійло Кішка» лях Бутурлак — «ключник галерський, сотник переяславський, недовірок християнський»[9]. Наведені приклади свідчать і про те, що в думах наявна тенденція будь-що характеризувати не одним, а кількома визначеннями. До них слід додати і такі: «білеє тіло козацьке молодецьке»[10] (у невольницьких думах), «Тяжкими, важкими, горкими, противними, досадними словами єї укоряти»[11] — так один з співців-музикантів розповідав про те, як сини виганяли з дому рідну свою матір («Бідна вдова і три сини»). Сестра в думі «Сестра і брат», розповідаючи про своє скрутне становище на чужині, прохає брата: «Одвідай мене, Пребідну сиротину, Бездольную, безродную і безплемінную»[12].

Порівняння декількох записів однієї думи переконує, що добір епітетів і їх кількість визначались не лише традицією, а і смаками виконавців, їх бажанням подекуди згустити фарби, викликати співчуття слухачів (див. наведені приклади з дум «Бідна вдова і три сини», «Сестра і брат»).

Сила традиції настільки велика, що деякі епітети, що стали постійними, кобзарі та лірники повторюють навіть там, де за логікою повинно було б бути інше визначення. Наприклад, у думі «Невольники на каторзі» турецький паша дає наказ підлеглим бити невольників, при цьому називаючи їх «бідними невольниками». Так називає поло-

[9] УНД.— С. 72, 122, 141.
[10] УНД.— С. 103.
[11] Українські народні думи / Тексти і вступ Катерини Грушевської.— К., 1931.— Т. II.— С. 257.
[12] УНД.— С. 340.

нених українських козаків і Алкан-паша в думі «Самійло Кішка» (варіант І. Стрічки). У варіанті думи «Козак Голота», що його записав П. Куліш від лірника А. Никоненка, татарка, звертаючись до свого чоловіка, називає його так же, як і козак Голота: «Татарине, ой, сідий, бородатий». У думі «Бідна вдова і три сини» мати називає своїх дітей «бідними вдовиченьками» навіть тоді, коли вони стали багатими, одружились і вигнали її з дому.

Разом з тим трапляються, хоч і рідко, порушення традиції, коли виконавці вводили в художню тканину думи свої епітети. Так, наприклад, у думі «Івась Удовиченко, Коновченко», що її записав П. Куліш від лірника Ф. Кононенка, герой твору — Івась — говорить: «То я піду із сукинсиньскою гордою погуляю»[13].

Важливим засобом художньої характеристики в думах є порівняння. Правда, зустрічаються вони значно рідше ніж епітети. Герої дум порівнюються з соколами, голубами. Так, Івась Удовиченко, Коновченко «Якоби ясний сокіл літає», коли виїздить на битву з ворогами. У думах «Втеча трьох братів з города Азова, з турецької неволі», «Буря на Чорному морі» брати порівнюються з сивими голубами: «Як голубоньки сивенькі». У думі «Бідна вдова і три сини» сини бідної вдови порівнюються з соколами: «Як ясниї соколи». Іноді у думах наводиться не одне, а декілька порівнянь. Наприклад, у думі «Сестра і брат» героїня, оповідаючи своєму братові про те, як тяжко та важко жити на чужині без родини, каже:

Як птиці пернатій в чистім полі без древа ночувати,
Як тяжко та важко живій рибі без води проживати,
Як тяжко та важко білий камінь з сирої землі проти себе
ізняти,—
Ой так тяжко та важко на чужій чужині без кревної родини
помирати[14].

В думах значно частіше прямих порівнянь зустрічаються заперечні порівняння. В них підкреслюється збіжність основних ознак, явищ, що співставляються.

Наприклад:

То не сива зозулька закувала,
То не дрібна пташка щебетала,—
Як сестра до брата на чужину
Добрим здоров'ям поклонялася[15].

Про бідну вдову:

Та то не сосна в бору шуміла,
Як вдова старенькая
Із своїми синами говорила[16].

Смерть, похорон зіставляється з чорною хмарою, буйними вітрами:

То не чорні хмари ясне сонце заступали,
Не буйниї вітри в темнім лузі бушували,—
Козаки Хмельницького ховали[17].

Ще один приклад. У думі «Втеча трьох братів з города Азова, з турецької неволі» так сказано про смерть найменшого брата:

Ой не чорная хмара налітала,
Не буйні вітри війнули,
Як душа козацька з тілом розлучалась[18].

Таким чином у двох різних за змістом думах, що виникли в різні періоди історії України, вжиті одні і ті ж художні образи. Це ще одне

[13] Українські народні думи.— Т. II.— С. 43.
[14] УНД.— С. 331.
[15] УНД.— С. 329.
[16] УНД.— С. 353—354.
[17] УНД.— С. 291.
[18] УНД.— С. 206.

свідчення сталості образотворчої системи усної народної поезії взагалі і дум зокрема.

Інакомовлення у думах зустрічаються порівняно рідко, проте і вони дають можливість народним співцям-музикантам урізноманітнювати художні засоби епічних та ліро-епічних творів.

Інакомовлення творцями та виконавцями дум використані у таких уснопоетичних творах як «Сокіл і соколя», «Івась Удовиченко, Коновченко», «Проводи козака» та в деяких варіантах думи «Сестра і брат». Перша з названих дум цілком алегорична. У думі «Івась Удовиченко, Коновченко» використане інакомовлення «смерть — одруження», характерне для солдатських та козацьких пісень. У цій думі козаки, що повертаються додому, матері Івася не прямо кажуть, що він загинув, а алегорично:

Ти, удово, старая жоно, не плач, не журися,
Бо вже твій син Івась подружився:
Поняв собі дівку-туркеню, чужоземку,
У зеленій сукні, з білими басанами,
Бог йому да поміг, горазд живе —
Податі не дає, хліба не присіває,
Ніхто його не зачіпає! [19]

У думах «Проводи козака» та «Сестра і брат» — так звана «формула неможливого». На запитання сестри, коли його чекати додому (чи в гості — «Сестра і брат»), брат не прямо каже, що не повернеться, чи не приїде, а відповідає:

Ой сподівайся мене тоді в гості,
Як будуть о Петрі бистриї ріки-озера замерзати,
Об Різдві калина в лузі процвітати.
Пойди ти, сестро, до тихого Дунаю,
Возьми ти, сестро, піску у білу ручку,
Посій ти, сестро, на каменю:
Коли той буде пісок на білому камені зіхождати,
Синім цвітом процвітати,
Хрещатим барвінком білий камінь устилати,
Разними красними цвітами украшати,—
Тоді, сестро, буду до тебе в гості прибувати... [20].

День святого апостола Петра відзначається 29 червня (за новим стилем — 12 липня), а Різдво Ісуса Христа — 25 грудня (7 січня за новим стилем), звідси зрозуміло, що влітку ріки-озера не замерзнуть, а взимку калина не зацвіте; не зійде і пісок на камені... Тобто брат ніколи не повернеться додому, чи не приїде до сестри в гості.

Звичайно, на запитання сестри брат міг відповісти: «Не приїду», або: «Не чекай, я ніколи не приїду». У житті, а не в художньому творі, він так би і відповів. Якби таку пряму відповідь перенести в думу, чи пісню, вона б багато втратила — не було б тієї поетичності, яка витворюється сполученням різних засобів художнього вираження. У цьому випадкові — інакомовлення та епітетів. Слід відзначити, що «формула неможливого» часто зустрічається і в піснях, особливо в тих, в яких ідеться по проводи в козаки, чи на війну. Але, на відміну від дум, в них наявна лише одна алегорія — візьми піску жменю і посій на каменю, коли пісок зійде... Наявність кількох алегорій — характерна риса дум.

Ми зупинились лише на деяких поетичних особливостях дум, всебічне і поглиблене дослідження поетики цих неперевершених шедеврів народної творчості потребує дальшої великої праці.

Борис КИРДАН

Москва

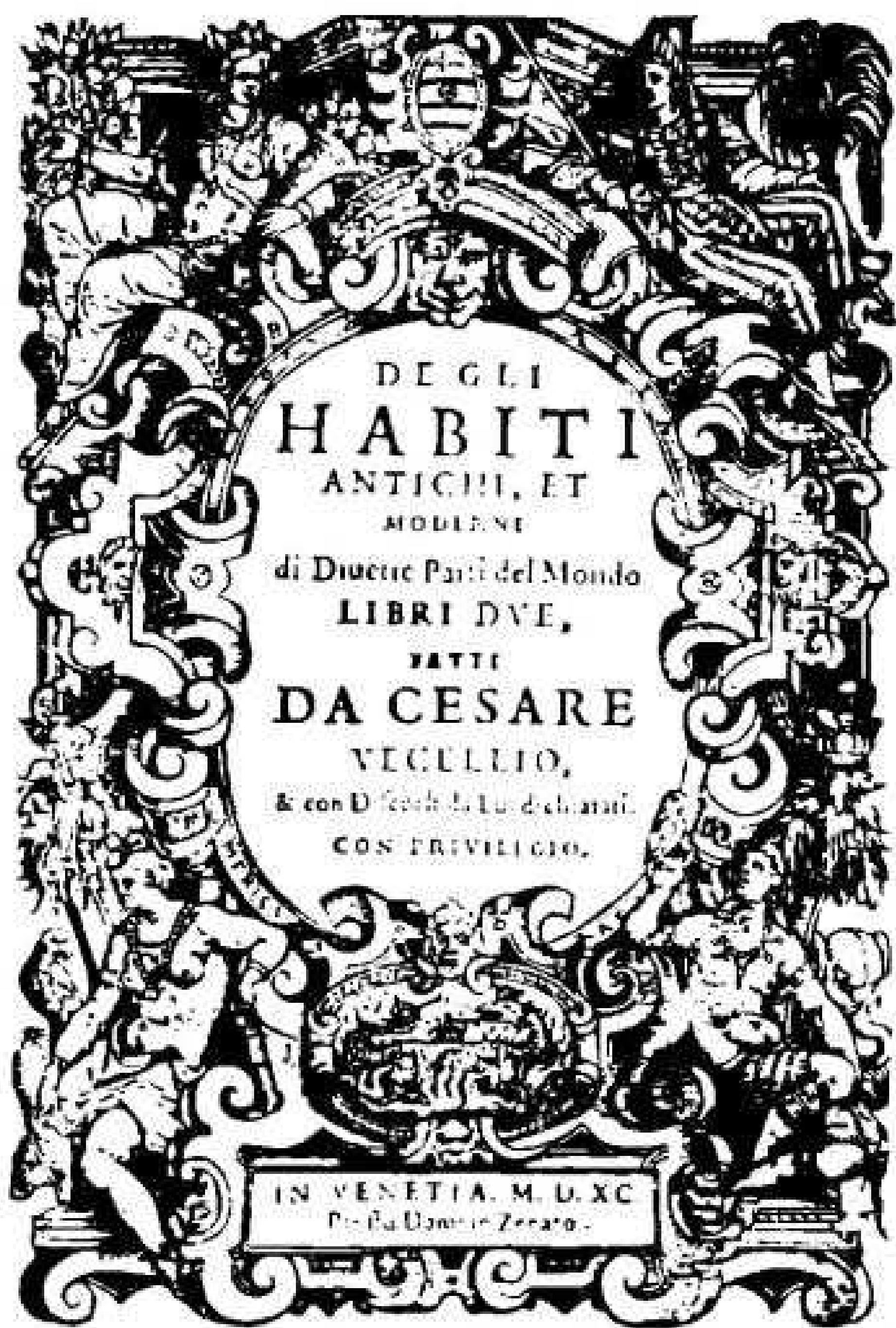
[19] УНД.— С. 241. Див. також: С. 229—230, 245, 253—254, 257.
[20] УНД.— С. 330. Див. також: С. 312—314, 315, 316, 317, 319, 321, 322, 324.

Відомий знавець європейських джерел про історію України Ілько Борщак у своїй праці[1] про наш народ і його зв'язки з Європою, написав, що художнику Тіціану належить найдавніший малюнок українського воїна-козака, опублікований 1550 року в книзі про народи світу та їхній одяг. Інформація, що й казати, сенсаційна, і тому зацікавила автора даної статті.

Великий Тіціан і Україна — тема, важлива для широкої розмови про історико-культурні взаємини народів Європи доби Відродження і місце в цьому процесі українців. Україна, незважаючи на свою складну, навіть драматичну історичну долю, не була осторонь того великого інтелектуального й культурного пробудження, що охопило Європу в XIV—XVII століттях. У період Ренесансу зростає інтерес народів Європи до історії побуту, духовного розвитку своїх ближніх і дальніх сусідів. Зокрема, і до України, її географії, етнографії, особливо історії та духовного вияву сутності етнічної природи, єдності й зорганізованості нації. В цьому плані найбільше звертали увагу на козацтво та його роль не тільки в боротьбі за волю і незалежність власного народу, а й не приховували того, що воно боронило від турецько-татарських орд і народи Європи. Отже, без них про долю народів Заходу не можна конструювати будь-яку концепцію європейської єдності. І хоча Україна в ті часи з різних причин не мала своєї окремої суверенної держави, однак автономне становище її в союзі з Литвою було таким виразним, що про її етнічну своєрідність говорила вся Європа. В усіх тодішніх виданнях, коли йшлося про Польщу, Литву, Московію чи Туреччину,— Русь-Україну обов'язково згадували як цілком сформовану окремішність. З появою на історичній арені козацтва описам цієї землі та її народу відводилося поважне місце в італійських та французьких виданнях, не кажучи вже про сусідніх слов'ян, де ще у XIII ст. з'являються перші повідомлення про українських козаків. Так слово «козак» знаходимо в чеському словнику XIII—XVI століття, а в літописі XV ст. є згадка про присутність українських козаків у Моравії[2]. Пізніше про них з'являється досить багата література мовами народів Європи. Одночасно даються описи й українського народу. Переглянути їх усі немає можливості, згадаємо тільки найпопулярніші джерела до XVI століття, що могли бути доступні італійським діячам культури, зокрема авторам дуже рідкісної книжки, яку розглянемо.

Італійські купці бували у Києві ще за князювання Рюриковичів, згадує венеціанців і автор «Слова о полку», а на чорноморському й кримському побережжях були їхні досить сильні колонії. Вони приносили на італійські землі перші звістки про наших предків. Але писемні згадки про давні українсько-італійські зв'язки стосуються дещо пізніших часів. У них називають Україну по-різному: Русь, Рутенія, Роксоланія, навіть Скіфія, а то як провінція Польщі тощо. Тільки з кінця XVI, головним чином в XVII столітті нашу землю називають Україною, а населення українцями, навіть деякі студенти італійських університетів записані «української нації». Коли у 1246 році посланець папи Іннокентія IV Іоаннес де Пляно Карпіні їхав до Монголії і на Україні зустрівся з князем Васильком, то у донесенні в Рим написав, що цей народ і «князь руський» (Dux Russiae) дуже гостинні, культурні. Вони прочитали наші грамоти (очевидно, латинською мовою), а коли пізніше посланець зустрівся з Данилом Галицьким, то провели разом у доброму товаристві вісім днів. Такі ж захоплені відгуки подає і про Київ, хоч це було невдовзі після підкорення його монгольськими ордами. З опису розмов видно, що українці добре були обізнані з тодішніми подіями в Європі (отже, не були відірвані від світового історичного й культурного процесу) і в середовищі князів багато хто міг роз-

[1] *Борщак І.* Ідея Соборної України в Європі в минулому.— Париж, 1923.
[2] Див.: Jutrzenka.— Warszawa, 1842.— N 12.


DEGLI
HABITI
ANTICHI, ET
MODERNI
di Diuerse Parti del Mondo
LIBRI DVE,
FATTI
DA CESARE
VECELLIO,
CON PRIVILEGIO.
IN VENETIA, M. D. XC

Титульна сторінка книги Цезаре Вечелліо про одяг народів світу (видання 1590 р.).



Одяг польської і української шляхтянки XVI ст.

мовляти латинською мовою. А найважливіше — їм була відома римська культура, а римлянам чи венеціанцям — українська земля й народ.

Починаючи з XIV століття в культурно розвинених містах сучасної Італії багато дечого довідувалися про нашу землю через тисячі українських полонених та полонянок, захоплених турецько-татарськими ордами і проданими у рабство купцям Європи. Дослідники підрахували, що кожним третім робітником чи робітницею, які будували розкішні палаци й будинки Риму та інших міст у XIV—XVI ст., були українці [3]. Документально імена й адреси таких полонених рабів засвідчені з 1328 року, їх вважали тоді за велику цінність і вносили до списку скарбів господаря. В міському архіві Венеції (де видана книжка, про яку йде мова), під шифром М. С. Х. XVI зберігається ще й тепер заповіт венеціанського багача, в якому зроблено опис його майна і найважливіших цінностей, а серед усього названо й невільницю «Уляну з Рогатина рутенської (української) нації» («Uliana de Rogazov gente Ruthena»), а також «невільник українського походження з Черкас на Борисфені» (Дніпрі) [4], ім'я якого не названо. Цей документ датований січнем 1564 року.

Майже одночасно з невільниками в Італію прибувають у XIV—XV ст. з України й молоді люди, що бажали удосконалювати свою освіту як студенти Болонського, Падуанського та інших університетів. Від них італійська громадськість також одержувала всю можливу інформацію про русинів-українців, їх край, господарство, культуру та одяг. Через Україну пролягав шлях до народів Азії і Близького Сходу і, починаючи з XV ст., мандрівники у своїх подорожніх записах відводять значне місце й Україні, по землях якої проїжджають.

Збереглися описи подорожей на схід і папських посланців. У них, хоча й небагато, говориться про наш народ, але всяка давня згадка, опис звичаїв, культури, мови, географії — надзвичайно цінний матеріал для нашої історії. Україною цікавився Еней Сільвій Піккаломіні, з 1458 року папа Пій II, автор кількох книг про слов'янські народи.

[3] Див.: *Гординський Я.* Україна й Італія. Збірник заходознавства.— К., 1930.— Т. II.
[4] *Борщак І.* Ідея Соборної України в Європі в минулому.— С. 7.

elib.nplu.org



Одяг хорватського шляхтича.



Воїн-кавалерист (козак?).

У поемі «Закоханий Ролланд» італійського письменника Матео Боярдо (1434—1494) описуються військові дії різних народів проти татарських нападів на Європейські землі, і серед них є малюнки, як відважний герой з-над Дніпра із своїм військом успішно відбиває татар. А був то «король Черкесії Сакріпанте». Ім'я героя або вигадане, або переплутане, але народ — це наші предки з Черкас. У ті часи черкасами часто називали усіх українців, що жили на Придніпрянщині. Тож маємо докази, що ще в XV столітті Італія вважала українців за народ, який найбільше докладає зусиль, аби зупинити натиск орд на Європу.

Та найбільше і найконкретніше поінформував про Україну населення Італії визначний учений, діяч культури, засновник Римської академії Помпоній Лет. Начитавшись і наслухавшись розповідей про майже таємничу землю над Дніпром і її лицарів, яких за античними традиціями ще називали то скіфами, то сарматами (а землю Скіфією і Сарматією), він у 1479—1480 роках здійснює подорож до Дніпра. Зачарований могутньою рікою, відвідує всі пороги (і описує їх), спілкується з місцевим населенням, вивчає його побут, звичаї, мову, а повернувшись до Італії,— читає лекції про Україну, пише свої «Скіфські подорожі» (повністю збереглися), а своїх дітей навчає слов'янських мов і, очевидно, найперше української, бо ж вона йому була найвідомішою. Дуже цікаво, що вчений у своїх записках подав свідчення про місце української мови в тодішній Східній Європі. У межах Скіфії та Сарматії «говорять на семи мовах, з яких найпоширеніша скіфська, що її називають рутенською, а найменше — литовська». Отож італійський учений, який пробув в Україні майже рік, подав своєму громадянству незаперечне свідчення, що в Східній Європі у XV ст. українська мова була найпоширенішою, нею розмовляла більшість мешканців Східної Європи. Свідчення Помпонія Лета були, очевидно, відомі укладачам книги, про яку йде мова, і художникам з оточення Тіціана. Відомості про Україну міг поширити й поглибити краківський магістр Ян Урсин, який, починаючи з 1485 року, навчав у Римі Помпонія Лета.

Багато відомостей про Україну художники з оточення Тіціана могли взяти з подорожніх нотаток їхнього земляка Амброзіо Контаріні, що був послом у 1473 році від Венеції (де видана оглянута нами кни-



Одяг султана.



Чеський простолюдин.

elib.nlu.org

га (у Персії) «Подорож Амброзіо Контаріні»...). Книга вийшла 1483 року, отже могла бути для художників одним з найімовірніших джерел. А. Контаріні подорожував з Італії через Німеччину, далі Польщу до Києва, а звідти через Кавказ до Персії. По дорозі італійський посол побував у багатьох українських селах, описав лісисті місцевості. 24 березня 1473 р. побачив у Луцьку українське весілля, потім проїхав через Волинь, до Києва, описав подорож, і, нам здається, цим описом скористалися і друзі Тіціана, зокрема коли пишуть про одяг українців з шкур звірів та багатство лісів на землях, де живе цей народ.

Звичайно, група художників Вечелліо, яка жила у Венеції і видала там у XVI ст. книжку про одяг народів світу, користувалася не тільки виданнями, що з'явилися в рідному місті. Для них були доступні й книги, що публікувалися в інших країнах і насамперед у Польщі, до складу якої входила значна частина українських земель, а народи (польський і український) підтримували тісні зв'язки у всіх сферах культурного й господарського життя. Польський учений історик Матвій Меховський написав у 1517 році та надрукував «Трактат... про дві Сарматії», в якому був і матеріал про Україну. Через рік (1518 р.) до Польщі прибула і стала дружиною короля Сигізмунда I Бонна Сфорца, дочка міланського герцога Голеацца і з цього часу зв'язки Італії з Польщею та Україною значно пожвавлюються, розширюються взаємні інформації. Бонна вивчила українську мову, збереглися листи сина до неї нашою мовою.

На початку XVI століття чимало італійців жили у Московії, Литві, Польщі й Русі (Україні), вони розповідали своїм землякам про ці малознані в Європі країни, а дехто робив спроби дати навіть широкий географічний та етнографічний опис «скіфсько-сарматського» світу. Їхні записки читали в різних колах. До таких писемних джерел того часу слід віднести й лист Альберта Кампензе до папи Климента VII, написаний десь 1523—1524 року. Автор ніколи не був ні в Московії, ні на Україні (Русі), ні в Польщі, а скомпонував його на підставі розповідей батька й брата, які довгий час перебували серед східних слов'ян. У листі найбільшу увагу приділено географії, природі Московії, описано як живуть московити і роси та яка в них культура, а про

Київ — столицю росів, пише, що це найкраще і найбагатше місто Сходу, хоча й зазнало руйнування з боку монголів. Тут же варто нагадати, на початку XVI ст. міста Західної України (особливо за королеви Бонни) було просто переповнені італійськими майстрами. Коли у 1527 році згорів Львів, його відбудовували за допомогою багатьох майстрів та архітекторів з Італії. Вони й надали місту ренесансового вигляду. Ці люди переносили відомості про нашу землю і народ до Італії, це могли чути й художники. Та й не тільки, а й читати, бо значна частина книг про слов'ян виходила у Венеції. Так, 1543 року вийшла книжка Йосафата Барбаро «Про подорож на Дон». Цей венеціанський купець прожив на землях між Каспійським і Чорним морем та в Криму 16 років та чи не перший дав докладний опис природи, її багатств і побуту народів, що тут проживали. Він, як і його сучасники, захоплювався найперше великими, незліченними багатствами південної України й Криму. Отже, в поле зору італійських авторів вже тоді потрапили як північні околиці нашої землі (Волинь, Полісся), так і південь — Приазов'я й Причорномор'я.

Група художників Вечелліо могла скористатися не тільки італійськими виданнями, що розповідали про східних слов'ян, а й популярною народознавчою літературою того часу інших країн Європи. Це насамперед популярне видання дипломата, вихованця Віденського університету С. Герберштейна «Записки про Московію» (Відень, 1549), що відносяться до 1517 і 1527 років, коли автор побував на східнослов'янських землях та зробив багато цікавих записів і навіть замальовок природи й життя народів. Могли читати художники і подорожній щоденник (1550) Михайла Литвина, з якого довідалися про полювання українців на звірів та одяг, що його виготовляють з різного хутра. Багато дечого могли вони дізнатися з книжки француза Блез де Віженера «Опис Польщі», що була надрукована 1573 р. в Парижі.

Важливим джерелом інформації про Україну могла бути й дуже цікава книжка польського історика Іоанна Красінського «Польща...», що була надрукована в Італії в одному з наукових центрів — Болоньї. Вона, безперечно, могла привернути увагу художників і своєю науковістю, і повнотою викладу матеріалу та ще й тому, що її перевидавали в Європі кілька разів і вона мала велику популярність у читачів. І. Красінський в ній розвиває теорію відомого польского історика XVI ст. Марціна Кромера, що «родовим гніздом слов'ян», їхньою духовною колискою є Україна (Русь), отже, хто пізнає її історію, культуру, мову, побут, той здобуде ключ до пізнання історії всього слов'янства. Цієї теорії дотримувався у XIX ст. Й. Шафарик. Книжка Красінського могла бути одним з джерел інформації про Україну, а також і видання про Польщу, Московію та Русь-Україну, що вийшли до кінця XVI ст. На жаль, не маємо змоги усі їх згадати чи коротко передати зміст. Італійський народ у XVI ст. найбільше цікавився слов'янством і тому тут аж до сьогодні збереглося чи не найбільше найдавніших описів слов'янського світу. Були й безпосередні зустрічі з населенням цих земель, що для художників особливо важливо. Зразки зображеного одягу належать переважно шляхті, заможним верствам населення, бо вони мали можливість відвідувати міста Італії.

Чи малював Тіціан козака? Чи могло це бути? Де? Коли?

У паризькому вищезгаданому джерелі говориться так: «Визначний венеціанський майстер — маляр Цезаре Вечелліо написав у 1548 роботу про «Давні й нові вбрання по всьому світу» (Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio... — (Venetia, 3 vol. fol. 1550), а ілюстрував її малюнками Тіціан. Вечелліо пише, що Україна (Русь) межує з московитами, поляками, Литвою і подав малюнок «руського жовніра» [5].

Вже в заголовку та анотації — рідкісний інформаційний матеріал. Ілько Борщак (1891—1959) — оригінальний дослідник, який більшість

[5] *Борщак І.* Ідея Соборної України в Європі в минулому.— С. 8.

elib.nlu.org

свого життя прожив у Парижі й вивчав європейські архіви, бібліотеки з метою виявлення в них матеріалів, що стосуються України. Його публікації відзначаються новизною, наповнені рідкісними фактами і, хоч часом видаються не широкомасштабними, однак за своїм змістом, історичною суттю дуже цінні, відкривають зовсім невідому сторінку з нашого минулого. В даному випадку незнану в нас книжку, де йде мова про Україну, а ілюстрував її сам Тіціан і надруковано у ній малюнок «руського жовніра», тобто українського козака.

Насамперед треба знайти книжку, що була видана у Венеції майже 500 років тому. Її автор Цезаре Вечелліо,— а Тіціана, який робив до неї ілюстрації, прізвище також Вечелліо. Випадковості немає, та й саме повідомлення І. Борщака не легенда, а вказівка на дуже рідкісне видання. В бібліотеках колишнього Радянського Союзу книжки не знайшлося. Чи то справді в нас її немає, чи не виявлено у фондах, бо в деяких бібліотеках вони детально не описані та не каталогізовані. Книжка виявилася дуже рідкісною, її не згадують навіть вітчизняні дослідники історії одягу європейських народів.

Отже, видання треба шукати у старих бібліотеках зарубіжних країн, передусім в Італії. Та це ж тільки тодішня мрія. Все ж залишалася надія на бібліотеки країн колишнього соціалістичного табору. Найбільше сподівання на Краків — давнє місто науки й великих книжкових фондів, виявилося марним. Потім були оглянуті бібліотеки Щеціна, Гданська — теж саме. В бібліотеці Академії Наук у Варшаві повідомили, що ця рідкісна книжка збереглася в стародавній бібліотеці Вроцлавського університету, і дали шифр —«A IV sygn. 457050».

Нарешті, невелика за розміром (приблизно 10×15 см), але досить товста книжка в добре збереженій оправі знайдена. Здавалося, що титульна сторінка, тексти й малюнки розділів розкриють таємницю, та все виявилося набагато складнішим. Це було не перше видання, назване І. Борщаком, надруковане у Венеції 1550 року, а значно пізніше — Венеція, 1590[6]. І хоч воно й надруковане після смерті великого художника Вечелліо Тіціана (помер 1576 р.), але за життя автора, теж художника, приятеля Тіціана — Вечелліо Цезаре. Отже, публікувалася вона під авторським доглядом. Тут виникає потреба подати бодай невеликі фактичні довідки про всіх Вечелліо з Венеції, які творили в час видання книжки, де знайшлося місце Україні-Русі. Їх, славних малярів у Венеції, в час написання книжки, підготовки ілюстрацій і видання, працювало в сфері мистецтва 8 осіб. Усі Вечелліо і серед них Тіціан Вечелліо, відомий як Тіціан. Роботи геніального живописця венеціанської школи доби Відродження позначені великою увагою до людини, природи, її великої і неповторної краси. Він був у центрі венеціанської школи, в нього навчалися усі Вечелліо — близькі й далекі родичі, побратими по пензлю і розумінню завдань мистецтва. Отже є підстави вважати, що названа книжка не вийшла в світ без його участі, порад і практичної допомоги, бо в їхньому середовищі обговорювали й благословляли в світ не тільки картини, а й друковані книги.

Хто були Вечелліо і яке відношення (кревне й творче) мали до геніального художника Тіціана, зокрема, хто був автор книги Цезаре (1521—1601)? Найзнаменитішим венеціанським художником доби Відродження, про якого пишеться в історії світового малярства та енциклопедіях, був Вечелліо Тіціано І (1477—1576), Тіціано ІІ (1570—1611) належав до кращих учнів Тіціана І. Останній мав на два роки старшого брата Франческо (1475—1560) сина Ораціо (1525—1576), який помер в один рік зі своїм батьком. Малярству Ораціо навчався в батька. Згаданий Марко мав талановитого племінника, Томазо (1587—1629), який став художником під впливом і керівництвом свого дядька. І вся ця плеяда венеціанських художників зростала і мужніла

[6] De gli Habiti antichi, et moderni Diuerfe Parti del Mondo libri dve, fatti da Cesare Vecellio, co con Difcorfi da Lui dichiarati. Con privilegio.— In Venetia, M. D. XC. Preffo Damian Zenaro.

в мистецтві, де центральною фігурою були Тіціано I та його брат Францеско. Усі вони займалися майже виключно малярством, тільки автор цієї книги Цезаріо Вечелліо ще й вивченням питань етнографії, зокрема одягу народів земної кулі, поставивши до послуг цьому грандіозному і складному питанню (фотографії тоді не було) свій талант художника. Бо тільки малюнки одягу всіх народів світу, здійснені ним і його сучасниками, сприяли тому, що видання стало науковим, документально цінним, унікальним явищем доби Відродження. Тільки художніх ілюстрацій, виконаних на високому рівні в дусі Ренесансу, в книзі вміщено 420 зразків. Цезаріо, автор книги про вбрання народів світу, належав до найталановитіших учнів Францеско, старшого брата Тіціана, а отже й був найближчим приятелем обох родин, обговорював плани картин, різних видань та мистецьких проблем часу. В 1548 році, коли готувалася книжка про вбрання народів, Цезаріо подорожував з великим художником Тіціано I до Аусбурга [7]; можливо, що однією з тем їх розмов було питання створення такого капітального і мистецьки досконалого зібрання відомостей про народи всього світу. Отже великий маляр Тіціан I, безперечно, мав відношення до підготовки даного видання, хоч і не він автор малюнків представників різних національностей, і не йому належить образ «Воїн на коні» чи «Озброєний воїн», якого вважають першим малюнком українського козака XVI століття. Цезаріо, який написав та упорядкував статті про всі народи, їх побут і одяг, виконав прекрасні ілюстрації з своїм братом Фабріцціо (?—1576), теж художником, був найбільшим приятелем і другом по мистецтву Тіціана I, який, очевидно, всі ілюстрації розглядав і схвалював. Треба ще згадати, що малюнки одягу Цезаріо гравірував визначний майстер Христофор Хрігер, роботи якого експонувалися на виставках, або у художніх салонах Венеції та, можливо, й інших містах.

Тож незаперечним є, що (помилково висловився І. Борщак у паризькому виданні, що образ українського воїна-козака XVI століття намалював славетний художник доби Відродження Вечелліо Тіціані I), книжка і малюнки були створені й надруковані в його творчому середовищі, за участю його учнів і рідні. Таким чином, одне з найдавніших видань, де певне місце відведене Україні, було плодом творчої діяльності венеціанської групи художників Вечелліо, до яких належав і Тіціан.

Тепер звернемось безпосередньо до цього унікального, рідкісного видання. Титульна сторінка виконана в дусі Ренесансу у формі віньєтки. Рамка її (всередині заголовок) оздоблена орнаментом, фігурами з античної міфології і постатями людей з різних континентів земної кулі. У правому кутку ледве помітними латинськими літерами надруковано «ASIA», а над цим у плетиві орнаменту вигравірувано жінку в брюках, яка у лівій руці тримає пальмове деревце, а в правій — рівну палицю. Посередині — антична театральна маска чоловіка, який усміхається, а над ним герб — можливо, Венеції. В лівому кутку рамки також дрібно надруковано «EVROPA», тут сидить європейська жінка, голову її прикрашає віночок, на шиї намисто, а біля правої руки щось подібне до цитринового дерева з плодами. Бокові частини рамки складені з геометричного орнаменту, між ним справа й зліва — античні маски. У правому нижньому кутку напис «AFRYKA» — (не повністю видний), а біля нього напівроздягнена жінка-африканка, на голові й шиї якої прикраси, подібні до намиста, у правій руці — папуга, біля лівої — голова слона. В лівому кутку напис «AMERICA», під ним постать також напіводягненої жінки, яка сидить, а біля неї — папуга. Внизу посередині антична театральна маска, а під нею в овалі — дракон, на голові в якого корона. Ще нижче — надруковано «In Venetia, M. D. XC». Отже — вже рамка — ілюструє ті частини земної кулі й

[7] Див.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler... 34 Band.— Leipzig, 1926.— S. 157.

найхарактерніше, що стосується одягу, природного оточення і побуту народів, про які розповідається в книжці. Звичайно, все стисло, символічно, найхарактернішими штрихами, бо детальні розповіді й ілюстрації — суть усієї книжки. Треба підкреслити, що тексти про різні народи досить економні (1—5 сторінок), основна увага звернена на ілюстрації, які й складають цінність видання. Та й зрозуміло, видали її не етнографи, а художники славної на весь світ Венеції. Отже видання заповнене в основному малюнками, які й мають розповісти про народ, що виявив себе в характері й мистецьких якостях одягу, як частки не тільки матеріальної, але й духовної, творчої діяльності нації, естетичного вияву її єства. Всього Цезаре Вечелліо вмістив у цій книжці 420 зразків одягу, а отже і 420 типів представників народів земної кулі. Малюнки одягу і типи людей виконані художником з великим смаком, отже книжку можна розглядати не як суто етнографічне видання (хоча дуже цінне і з цього боку), а навіть більше — мистецьке явище.

Усі розділи й народні ноші описати детально змоги немає. Згадаємо тільки про східних слов'ян та сусідні народи, виберемо те, що найближче нашій культурі слов'ян. Спочатку подано, можливо, найдокладніше і найточніше — античний світ, одяг народів Італії, інших націй Европи, Сходу, Азії, Африки, далі Америки, як нововідкритого світу. Зображено не тільки одяг, а й типи людей — чоловіків, жінок, дітей, державних мужів, представників різного соціального прошарку й популярних професій, парадну ношу римських цезарів, сенаторів, вельмож, баронів і баронес, світських і духовних діячів різних часів.

Починаючи з 211 сторінки багато уваги відведено давнім і новим зразкам одягу (особливо жіночого) мешканців Венеції простого (плебейського) соціального середовища і патриціїв, знатних осіб міста. На наступній подано зображення дівчини у дерев'яних сандалетах, а поруч вельможна панна в розкішному вишуканому вбранні часів Ренесансу. Деякі малюнки наближаються до зображення типових побутових сцен: на сторінці 225 — молода, гарна дівчина з бубоном у руці, довге вбрання спадає до землі, а поруч напис: «давня Тоскана» — це давня область Італії, що має яскраво виражені історично-побутові традиції, також і в характері вбрання. Далі йдуть зображення типів жінок і чоловіків з Флоренції, смугляві й вигадливо одягнені мавританки, пихаті й пишно вбрані представники магістратів у рукавичках і просторих плащах (с. 234), баронеси і енергійні неаполітанки тощо. Італії відведено чимало місця і важливо підкреслити, що перевага надається жінкам та їхньому вбранню. Хоча ця тенденція характерна для всієї книжки, хіба що більше зразків чоловічого одягу в розділах, присвячених народам східної Європи, зокрема і слов'янським.

На наступних сторінках (264 і далі) представлені: французи і їх моди, що в ті часи були відомі за межами країни. Вечелліо подає одяг не тільки аристократів (с. 264), не тільки знатних осіб (с. 273), а й простого народу Франції (с. 275).

Німецький одяг також починається зразками одягу цісаря, баронів, аристократів (у панчохах до колін) виставлених часто в комічних або урочистих позах (с. 292). Оригінально зображені тірольці в специфічному вбранні, а богемці представлені в шубах і з войовничо виставленими мечами (с. 320—330). На сторінці 333 зразок одягу простої жінки, в якому поєднано скромність з вигадкою, зручність.

Слов'янський світ нас зацікавив найбільше. В книзі відтворені різні соціальні типи і зразки вбрання. Хорватський шляхтич (с. 343) у кунтуші (?), з шапкою в руці й шаблею при боці — нагадує українського козацького старшину з пишними вусами і кущем волосся (трішки більшим, як запорозький «оселедець») на бритій голові. Хорватські воїни також були подібні до придніпровських.

Глибоко передав маляр психологію і позу гоноровитого польського шляхтича (с. 353), який правою рукою на щось вказує, а ліву тримає на шаблі. На голові шапка «лисянка» (з лисячого хутра, вуха

підняті), борода «іспанка» (клином униз, модна в XVI ст.), на плечах — кунтуш, рейтузи за німецькою модою обтягують ноги, взутий у гостроносі черевики.

Якщо до одягу шляхтича дано пояснення «поляк», то про убрання «шляхтянки з Польщі» зазначено, що таке само мають і жінки руської (української) шляхти. Молода жінка у верхньому одязі для холодної пори року. На голові кругла, очевидно, оксамитова шапочка, оздоблена на краях соболевим хутром. Це мода XVI століття, особливо для західноукраїнської знаті. На шиї — комірець, бриж з дрібними складками, подібними до іспанського жабо. Біля складених на грудях рук — видно ніби «ворочик», що носили жінки XVI ст. і куди вкладали хустинки, ключі, іноді гроші. Одягнена шляхтянка у шати — фалдами, на яких хутряне обрамлення. Назва одягу не відома, але щось подібне до саяна чи опашні. Ніг та взуття — не видно, одяг звисає до землі. На жаль, видавець у жодному випадку не подає назви убрань, що утруднює визначення типу одягу та його опису з погляду сучасної етнографії. Проте можна стверджувати, що на жіночому одязі заможних верств України, зокрема шляхти, вже в XVI ст. позначився вплив європейської моди.

На листку 356 поданий малюнок озброєного воїна. На голові шапка з круглим хутряним обрамленням і з павиним пером. Воїн без бороди й вусів, у правій руці лук, лівій — шабля, короткий «каптан» з хутряним коміром, рейтузи, а взуття — щось подібне до сучасних тапок. Поруч, на наступній 357 сторінці солдат-кавалерист, у якого на голові щось подібне до капелюха, борода монгольського типу, лівою рукою тримає поводи вуздечки, а в правій якась гілка чи велика квітка. При боці шабля, сагайдак із стрілами, а верхній одяг подібний чи на кафтан, чи якийсь довгий тогочасний мундир. Обидва воїни — представники російського народу, їхня екіпіровка і одяг не подібні до козацького, однак це була перша половина XVI століття і не було відомо, як одягалися козаки. Безперечно, не знали, тому можна припустити, що обидва воїни змальовані не з натури, а з розповідей, в яких чимало було домислів і уявлень авторів. Тож стверджувати, що це прообрази придніпровських воїнів чи козаків — не можна. Але факт дуже цікавий і його треба вивчати глибше. Все ж таки це малюнки східнослов'янських воїнів першої половини XVI століття.

Після описів одягу «московитів» (дворянки, дипломата), зображені постаті й зразки одягу турків, персів, греків, вірменів, грузин, китайців, ефіопів та інших народів. Дуже колоритно й оригінально подано одяг і постать турецького султана з його пихою і гонором, що перегукується з «Листуванням козаків з турецьким султаном».

Книжка за обсягом велика, близько 500 сторінок, і всю її охарактеризувати у коротенькій статті — немає можливості. Тому кілька слів присвятимо ще текстові, розділам, у яких розповідається про народи, одяг яких зображено пензлем і олівцем. І знову ж таки, оглянемо тільки те, що сказано про Польщу, Русь (Україну) й Московію. Підкреслимо, що про український народ розповідається то в розділі про Польщу, то про Московію, оскільки Україна не мала своєї держави, а землі її були підпорядковані сусідам-завойовникам. Тексти невеликих розділів (на кілька сторінок) не менш цікаві, як малюнки, а в деяких відношеннях ще й важливіші, бо б них міститься цінна інформація про землю, на якій жив народ, побут, звичаї, історію, а то й мораль та психологічні особливості. Вони ніби є доповненням до того, що вже писалося до виходу книжки Вечелліо, про що була мова попереду.

На сторінках 350-351 у розділі «Одяг Європи» маємо невеликий підрозділ «Donna Nobile di Polonia, Russia, Moskovia» («Панна польська, українська і московська»), де подано характеристику України, її народу, його способу життя, одягу та навичок господарювання. «Одяг поляків характерний і для Русі, яка зветься ще Рутенія, Поділля, що належить Польщі. Русь (Україна) межує на сході з Московією, яка має такі природні багатства, як і Польща тільки на цій

землі холодніше. На Україні багато лісів, диких тварин, дерева спалюють (на поташ?), з шкур тварин шиють одяг і ходять у ньому. Одяг у поляків, українців, литовців і московитів має багато спільного. Жінки цих країн захищають обличчя, вуха, бороду хустками, зав'язуючи їх на голові, а вузол покривають ніжним хутром. Мають також коміри з ніжного хутра, що виглядає досить доцільно і зроблено зі смаком. Взагалі тут люблять хутровий одяг і мають його відповідно до свого маєткового стану. Шуби у них розкішні, вигідні, просторі, з довгими рукавами, поли торкаються землі, закриваючи стопи. Жінки носять буси і штучні прикраси у волосся, золоті ланцюжки, браслети (?) тощо. Взуття мають шкіряне, на руках мають рукавиці, як у німецьких жінок».

Дуже цікава й рідкісна книжка Цезаре Вечелліо, звичайно, не подає докладні й всеохоплюючі відомості про народи світу і їхній одяг. У ній представлені деякі нації і найхарактерніші типи, переважно верхніх прошарків суспільства, яке одягалося найчастіше під впливом європейської моди. На жаль, суто народний одяг у книжці займає незначне місце, в тому числі й українців та поляків. Видавець не подає назви зображеного одягу, а за 500 років він так змінився, що тяжко сказати, в що одягнений воїн чи шляхтянка. Тому не можна стверджувати, хто зображений на малюнках: воїни російські чи українські, придніпровські, де зароджувалося козацтво, яке не мало характерних зразків вбрання. Тож про постаті воїнів не можемо певно сказати, що це козаки, як дехто (І. Борщак) стверджує, але безперечним є, що книжка складена, оформлена малюнками не самим Вечелліо Тіціано І, а його друзями, за участю його рідні й не виключено, й порад самого Тіціано. І хоч про Україну розповідається в ній мало (адже книжка про весь світ) та все ж вона вийшла з середовища геніального майстра доби Відродження. Робота Цезаре Вечелліо — єдина, фундаментальна й мистецьки досконала. Вона є неоціненним пам'ятником культури ще й тому, що створена в середовищі видатних художників Венеції середини XVI століття.

Григорій НУДЬГА

Львів

ПЕРШІ МУЗЕЇ НА ЖИТОМИРЩИНІ

За прикладом Чернігівщини в другій половині XIX ст. у Волинській губернії створюються перші громадські музеї та науково-дослідні гуртки, що в умовах олександрівської дійсності, ознаменованої горезвісним Емським указом, могли існувати і легально діяти на українських землях здебільшого під вивіскою «церковних». Першим музеєм у Волинській губернії слід вважати Житомирський, що виник разом із заснуванням бібліотеки, відкритої 15 жовтня 1865 р. Активну участь у створенні й розширенні музею, як встановлено дослідженнями К. Крайка, брали голова розпорядчого комітету бібліотеки В. Максимович та місцевий археолог О. Стасенко. На кінець 1898 р. в ньому вже діяли три відділи — промисловий, природничо-історичний та нумізматичний, в якому налічувалось 2117 експонатів [1]. Дальший розвиток цього музею та інших пов'язаний з діяльністю О. Фотинського.

Орест Оксенович Фотинський — кандидат наук, викладач історії Волинського жіночого училища, був ініціатором багатьох заходів та науково-дослідної роботи в губернському центрі. Зусиллями цього видатного історика, археолога, краєзнавця, колекціонера та талановито-

[1] Див.: *Крайко К. А.* Коли було засновано Житомирський краєзнавчий музей? // Український історичний журнал.— 1979.— № 2.— С. 128.

го організатора в місті було створено перше наукове товариство. Для цього О. Фотинський ще 1892 р. склав записку, адресовану місцевій та столичній владі. В той же час зайнявся створеням майбутнього музею, що мав діяти при товаристві Волинського епархіального давньосховища, в основу якого лягла особиста збірка О. Фотинського. Цей другий у Житомирі музей наповнили ікони, стародруки, культові предмети [2].

Указом від 15 червня 1893 р. було затверджене «Церковно-археологічне товариство в Житомирі при єпископському домі з філією в Почаївській лаврі». Товариство утворене 2 січня 1894 р. Його формально очолював М. Барський, проте фактичне керівництво, як і завідування музеєм та бібліотекою здійснював невтомний О. Фотинський [3].

Але народолюбна та патріотична діяльність вченого не залишилася поза увагою губернської адміністрації. Незабаром його було усунено від роботи в товаристві та музеї, а в училищі, за свідченням його учениць О. Рябчинської-Баторевич та Ф. Баторевич-Лащук, замість історії змушений був читати курс математики.

Після цього історико-археологічне товариство фактично перестало існувати, а центром науково-дослідницької роботи стало товариство дослідників Волині, також створене за ініціативою О. Фотинського. При ньому 1900 р. знаходився і музей, що в 1907 р. дістав назву Волинського науково-дослідного центрального музею. Його директором був археолог Я. Яроцький. Осередок поповнився матеріалами експедиції, що під керівництвом професора Хитрова обстежувала місцевості в долині р. Горинь, а також збірки професорів Дохтуровського, Троїцького, Іванова, майбутнього академіка П. Тутківського та інших. З часом до музею постійно надходили матеріали археологічних розкопок С. Гамченка та Я. Яроцького, а також знахідки, виявлені при розкопках княжого міста Дорогобужа. Активними співробітниками музею були І. Белонін, С. Вільський, О. Фотинський, В. Кравченко, П. Абрамович, А. Ксенжопольський, М. Копачевська та інші.

Царська реакція в 1907 р. змусила Я. Яроцького та С. Гамченка залишити Житомир, керівництво музеєм перейшло до С. Бжозовського. З 1909 р. активним його співробітником був геолог П. Тутківський. 15 березня 1909 р. музей відкрив свою експозицію для відвідувачів, а в 1911 переселився в нове приміщення: двоповерховий будинок на розі вулиць Хлібної та Гоголівської.

Товариство дослідників Волині видало 20 томів наукових записок «Праці дослідників Волині», організувало і керувало широкими дослідженнями в галузі історії, етнографії, геології, археології та фольклору. Вивчалися надбання народного мистецтва та художніх промислів губернії. Зокрема, студенти Петербурзької академії мистецтв Акатьєв і Лейферт під керівництвом архітектора В. Леонтовича, за вказівкою професора академії П. Покришкіна, обмірювали і зарисовували старовинні церкви та будівлі Волинської губернії, а на етнографічній секції товариства, що її очолювали В. Кравченко та П. Абрамович, Шуліков виголосив доповідь про мистецтво писанкарів Волинської губернії [4].

За прикладом Житомира зусиллями прогресивної громадськості в передреволюційні роки були створені давньосховища у Володимирі, Луцьку та Острозі, що й понині існують як місцеві краєзнавчі музеї. Волинське єпархіальне давньосховище в 1915 р. було евакуйоване до Харкова і його експонати в 20-х роках зберігалися у фондах Музею народного мистецтва. На це вказував 1927 року І. Свенціцький.

[2] Див.: Краткое описание предметов древности, пожертвованных в Волынское епархиальное древнехранилище по июнь 1893 г. // Волынские епархиальные ведомости.— 1893.— С. 792—888.

[3] Волынский историко-археологический сборник. Вып. I.— Почаев-Житомир, 1896.— С. 1—6.

[4] Див.: *Гнатюк В.* Наукова праця на Волині з 1914 по 1924 рр. // Україна.— К., 1926.— Кн. 2—3.— С. 223—224.

зазначаючи, що там є «збірка прекрасних ікон XVI—XVII вв. колишнього Волинського музею»[5].

Для повноти викладу слід зазначити, що при Житомирській повітовій земській управі було створено педагогічний музей, який перейшов до Інституту народної освіти — нині педагогічний інститут ім. І. Франка.

Після повалення самодержавства в умовах, коли культура і мистецтво стали предметом піклування держави, зросла мережа краєзнавчих музеїв, розпочався новий етап у культурному будівництві Житомирщини. Краєзнавство і краєзнавчі дослідження ставили за мету не лише вивчення продуктивних сил, але й людини, з її історією, культурою та мистецтвом у соціальному та національному аспектах. П. Тутківський працює у Комісії краєзнавства при Всеукраїнській Академії наук, де йому присвоюють звання академіка. В 1917 р. в Житомирі створюється «Педагогічне товариство» (1917—1918), що налічувало 96 членів. Воно взяло участь в організації Народного університету, що діяв у 1917—1918 рр., на базі якого в наступному році створено Інститут народної освіти, де протягом 1921—1922 рр. діяло Етнографічне товариство. На засіданнях товариства виголошувалися доповіді з різних галузей знань, в тому числі й народного мистецтва. В списках тогочасних досліджень зазначена і доповідь О. Ненадкевича «Орнамент в українському мистецтві».

Невпинно розвивається Житомирський музей, і в 1924 р. вже нараховує 94 тис. експонатів, у тому числі 1000 картин та 10 тис. гравюр, бібліотека музею налічує 200 тис. книг[6]. Від 1927 р. музею виділялись кошти на видавничу діяльність. У 1928 р. музей мав 8 відділів. Етнографічним відділом завідував В. Кравченко, який певний час був директором, археологічним — С. Гамченко. О. Фотинський очолював історичний відділ, він же організував історичний архів при губернському архіві. Відділом мистецтва керував Д. Антонов. Були ще відділи — промисловий, бібліотечний, ботанічний та охорони пам'яток старовини і мистецтва. У списках працівників музею на той час були Г. Ільченко, О Червинський, П. Абрамович, В. Рибак, І. Білощицький, О. Орловська, С. Вернигора. Директором музею призначено В. Вікторовського. Дорадчим органом музею була рада.

Археологічний відділ нарахував понад 5 тис. експонатів, що розкривали історію Волині та Полісся — ікони, рукописи, церковне начиння, інкунабули, старі книги, історичні портрети, одяг, озброєння, домашні предмети, посуд, а також «етнографічні ікони»— твори народного іконопису, на базі якого розпочалося дослідження теми «Етнографія в іконописі Правобережної України». Етнографічний відділ мав, зокрема, збірку писанок — 1200 одиниць та до 800 зразків народної вишивки.

У музеї проводилась велика науково-дослідна робота. Ще в 1922 р. В. Кравченко, який працював також викладачем педкурсів, почав залучати студентів до вивчення народної культури, побуту та мистецтва Житомирщини. Матеріали цих досліджень публікувалися в рукописному журналі «Етнограф», що згодом був переіменований на «Краєзнавство». Наукові працівники музею розгорнули діяльність по вивченню культури і побуту польського та німецького населення[7]. З метою активізації досліджень і залучання широких кіл громадськості при відділі етнографії 1923 р. створено етнографічну секцію, в президії якої були П. Абрамович (голова), В. Кравченко (заступник) та Е. Кудринський (секретар). Секція займалась вивченням фольклору і діалектології (керівник П. Абрамович), фольклору і матеріальної

[5] *Свєнціцький І.* Музеї і книгозбірні України.— Львів, 1927.— С. 7—8.
[6] Див.: *Гнатюк В.* Наукова праця на Волині з 1914 по 1924 // Україна.— К., 1926.— Кн. 2—3.— С. 225; Волинський науково-дослідний музей // Збірник, т. І.— Житомир, 1928.
[7] Див.: Центральний державний архів Жовтневої революції УРСР, ф. Р—166, оп. 6, од. зб. 3368, арк. 12—17.

культури (В. Кравченко), народного мистецтва (М. Белонін), народної музики (М. Гайдай та В. Вікторовський), звичаєвого права (І. Обаріус)[8].

Відомо, що у 1929 р. в музеях України працювало 2 академіки та 15 професорів, зокрема у Житомирському — професор А. Більський. У період 1927—1932 рр. при відділі діяла аспірантура із спеціальності «Етнографія», де група аспірантів під керівництвом В. Кравченка спеціалізувалася на вивченні краю. Секретарем групи був Н. Дмитрук. Аспіранти працювали над такими темами: Ю. Герасимчук —«Народне ткацтво», Н. Дмитрук —«Гончарство», Я. Зелениця —«Бджільництво», В. Забрадський —«Рибальство», М. Сивайов —«Народне мистецтво», О. Ліпман —«Побут європейського населення», а І. Піонтовський — «Сектантство»[9].

Музей розростався. У відділі історії експонувалися історичні реліквії. Спеціальна експозиція була присвячена темі «Війна і революція». У 1927 р. Наркомпрос асигнував кошти на будівництво оранжереї при ботанічному саду Волинського музею[10]. Наприкінці 20-х років музей займав 4 садиби: на вулиці Лермонтовській — 23 кімнати, на Хлібній № 15, де містився відділ мистецтва та картинна галерея — 21 кімнату. На вулиці К. Маркса в п'яти кімнатах розташувався відділ природи, а на вулиці Вільській № 10 — етнографічний відділ розмістився у 8 кімнатах[11].

Результатом діяльності етнографічної секції музею було створення наукового товариства в Шепетівці. Вона стимулювала виникнення периферійних краєзнавчих гуртків, що в 1927 році діяли при райвиконкомі в Лугинах, сільськогосподарській профшколі в с. Білці на Коростенщині й м. Звягелі (нині Новоград-Волинський) та німецькій і єврейській семирічних трудових школах. «Шепетівське наукове при Всеукраїнській академії наук товариство» було засноване 1926 р. Воно мало секції археологічну, педагогічну, соціально-економічну та географічно-геологічну, об'єднувало 64 члени та 31 кореспондента. Товариство очолював В. Кочубей, що спеціалізувався на археології та геології[12]. Лугинське районне краєзнавче товариство ім. Ф. Вовка було засноване 24 жовтня 1927 р., очолив його Ю. Герасимчук, зусиллями товариства в Лугинах створено краєзнавчий музей[13].

На території сучасної Житомирської області у пореволюційні роки осередками краєзнавства були окружні центри Коростень та Бердичів. Ще в 1917 р. учительский Овруцький повітовий союз постановив заснувати краєзнавчий музей. Але ідея була реалізована тільки в 1924 р., коли гурток краєзнавців, очолюваний І. Левицьким, організував в Овручі музей, де були зібрані картини, народне різьблення, давня зброя. З часом фонди цього осередку були передані музею в Коростені, який називався філією Волинського науково-дослідного музею. Першим його директором був Ф. Козубовський, що займався археологією, історією та етнографією. Його зусиллям у Коростенській окрузі створено актив, що налічував 22 гуртки краєзнавства, на базі яких у 1925 р. було засноване «Товариство дослідників Коростенщини». Про діяльність музею 1927 р. Ф. Козубовський писав, що тут розпочалося вивчення побуту населення Коростенщини, де, в першу чергу, звернено увагу на «шляхту околічну»— нащадків колишніх дружинників великокнязівської доби та землян і бояр замкових литовсько-польської держави. Цю верству населення досліджували Корн, К. Чер-

[8] Див.: Волинська етнографічна секція. Відділ рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН УРСР (далі — ВРФ ІМФЕ), ф. 43, оп. 20, од. зб. 361, зв. 1.
[9] ВРФ ІМФЕ, ф. 43, оп. 20, од. зб. 361, арк. 5—6.
[10] Фонди ЦНБ АН України. *Омельченко Ю.* Історія музейного будівництва на Україні, 1917—1932 років. Рукопис.— К., 1971.— С. 218.
[11] Див.: ВРФ ІМФЕ, ф. 43, оп. 20, од. зб. 360, арк. 1—26.
[12] Див.: ВРФ ІМФЕ, ф. 43—9, од. зб. 385, арк. 2.
[13] Див.: ВРФ ІМФЕ, ф. 43—9, од. зб. 385, арк. 2.

вяк — аспірант кафедри історії української культури разом із співробітником музею Молочковим. Обробку матеріалів К. Червяк здійснював у Ленінграді під керівництвом етнолога Д. Зеленіна. Матеріали цих досліджень були передані до фондів Коростенського музею [14].

У 1927 р. в Коростенській окрузі працювало кілька експедицій від наукових установ Української академії наук, Ленінградського університету та Харківського музею українського мистецтва. Зокрема, В. Прус вивчав народну кераміку, Шепотьєва — килимарство в Бехах. Археологічними розкопками виявлено близько 200 знахідок [15]. Крім директора, у вивченні краю спеціалізувалися інші працівники музею: Я. Білошицький займався етнографією, С. Балюк — фауною. Вони створили колективну працю «Монографічні нариси з поля етнографії Коростенщини» [16].

З «Матеріалів про краєзнавчі інституції в Коростенській окрузі» довідуємося, що в 1930 році в Коростені діяв окружний музей краєзнавства і при ньому наукове товариство, яке мало свої філії в Малині та Лугинах, а при школі Дідковичів Народицького району працював краєзнавчий гурток, що мав свій музей, в якому експонувалися етнографічні матеріали [17]. Звіти тих років свідчать, що спеціальна комісія Коростенського окружного музею обстежувала культове майно в церквах, костьолах та синагогах [18].

Після Ф. Козубовського [19], який у 1934-1938 рр. очолив Інститут матеріальної культури АН УРСР у Києві, директором Коростенського музею став С. Іванов. У складі наукових працівників були К. Червяк — автор відомих праць, присвячених шляхті та килимарському промислу на Коростенщині [20], І. Місяць та завідуючий фондами І. Бутрик. У 30-х роках музей мав багаті збірки порцеляни. Тут зберігався також архів жандармського управління, різні журнали. Всього нараховувалось 27 тис. експонатів, серед них — 4 тис. картин та інших творів мистецтва. Експозиція містилась у дев'яти кімнатах та мала 5 розділів: історія виникнення древлянського Іскоростя; період капіталізму; перша революція в Росії; Жовтнева революція та громадянська війна і відбудова.

Не стояв осторонь і Малин. Із сторінок журналу «Краєзнавство» за 1929 р. довідуємося, що Малинська філія Коростенського наукового товариства (засноване за ініціативою викладачів педтехнікуму) об'єднує навколо себе всіх учителів семирічок та агропрофшколи. Краєзнавчою роботою було охоплено і студентів, що працювали над розвідками про місцеві кустарні промисли. Філія мала дві секції: педагогічну та соціально-економічну. Перша видала одне число свого бюлетеня. Друга працювала над темою «Історія народного суду на Коростенщині» [21].

Бердичівський музей був відкритий 1925 р. в приміщенні колишнього центру войовничого католицизму на українських землях. Спочатку він називався соціально-історичним, пізніше, у відповідності до постанови Уряду Радянської України від 8 березня 1928 р., його перейменовано в Державний історико-культурний заповідник, що об'єднував три музеї: краєзнавчий, музей Революції та Антирелігійний. Директором заповідника призначили В. Височанського [22]. Для активізації роботи музеїв

[14] Див.: *Козубовський Ф.* Коростенська округа // Краєзнавство.— 1927.— № 3.— С. 26—27.
[15] *Там же.*
[16] Див.: ВРФ ІМФЕ, ф. 43—9, од. зб. 380, арк. 1—5.
[17] Див.: ВРФ ІМФЕ, ф. 43—9, од. зб. 398, арк. 1.
[18] Див.: Український музей // Збірник І.— К., 1927.— С. 260—261.
[19] Див.: *Там же.*
[20] Див.: *Червяк К.* Шляхта околишня на Коростенщині.— Коростень, 1928; *Його ж.* Килимарство на Коростенщині // Краєзнавство.— 1929.— № 3—10.
[21] Див.: Коростенщина // Краєзнавство.— 1929.— № 3—10.— С. 78.
[22] Див.: *Молчанівський Т.* Бердичівський державний історико-культурний заповідник. Провідник.— Х., 1931.— С. 6, 37.

з громадськістю при заповіднику була утворена Рада, до складу якої входили краєзнавці [23].

Музей стимулював роботу ентузіастів на місцях, зокрема в с. Погребищі було засновано краєзнавче товариство, яке нараховувало 75 членів. Для ведення дослідної роботи утворено три секції: природничу, історико-етнографічну та соціально-економічну. Воно, як довідуємося з публікацій 1927 р., підтримувало зв'язки з Бердичівським краєзнавчим товариством, Українським краєзнавчим комітетом та Українською академією наук [24].

Але період піднесення незабаром був затьмарений сталінським тоталітаризмом, що ніс Україні геноцид, етноцид та нищівну бездуховність. Кривавий похід культівської інквізиції попереджали та супроводили параноїчні виступи преси. Зокрема, у відповідності до послідовного перетворення країни у велетенський концтабір, газета «Радянська Житомирщина» 30 вересня 1937 р. в статті «Хто орудує в Житомирському музеї» роботу колективу музею охарактеризувала як дії «буржуазних націоналістів», «темних неперевірених людей», «націоналістичного охвістя», прояви «хитрих буржуазно-націоналістичних махінацій», а доказом цього мало бути «звуження показу картин, які відображали б наше квітуче і заможне життя». Разючий прояв шкідницької діяльності газета вбачала і в тому, що металеві кільця для кільцювання птахів виписувалися аж з Німеччини, замість того щоб їх діставати в СРСР. Все це, робився висновок, було проявом, «звірячої ненависті супроти країни соціалізму». Тоді ж зазнали репресій та були розстріляні сталінським ДПУ-НКВС багато талановитих вчених, серед них К. Червяк. Не менш трагічно, як дослідила Г. Скрипник, склалася доля одного з найвизначніших вчених того часу професора В. Кравченка, коли «шляхом інтриг та наклепницьких доносів, він, як і багато інших вчених, був звільнений з роботи під приводом звинувачення в «націоналізмі». В його житті почалися важкі роки злигоднів та поневірянь. Хворого (після важкої операції) його було викинуто з підвального приміщення, де він мешкав упродовж трьох років, на вулицю, без найменших засобів до існування. Звільнений по «І категорії» (як «ворог народу») він був позбавлений будь-якої пенсії» [25].

Від етнографічних збірок — перлин художньої та матеріальної культури народу, десятки тисяч яких були нагромаджені у фондах Житомирського краєзнавчого музею, залишилися рештки, що зайняли у 1970 р. всього дві невеличкі шафи. Розповідають, що тероризовані катами з НКВС охоронці (збирачі цих скарбів), впадаючи в тяжкий стан психічного розладу, власними руками нищили або спалювали здобуті для музею експонати. І якщо злочинці епохи культу практично зійшли зі сцени, то висуванці періоду застою і розвиненого соціалізму надто повільно залишають свої теплі місця, вражаючи безкарністю, невіглаством та байдужістю. А тим часом старовинні килими XVIII ст. порються на нитки, щоб з них виткати сучасні «модні», а бабусям кладуть у домовину «старі» сорочки з вишивками пращурів-древлян. Чимало шедеврів пливе на прийомні пункти утиль-сировини.

Порятунок скарбів народного мистецтва та етнографічних матеріалів Житомирського Полісся — невідкладне завдання державних установ та громадських організацій України.

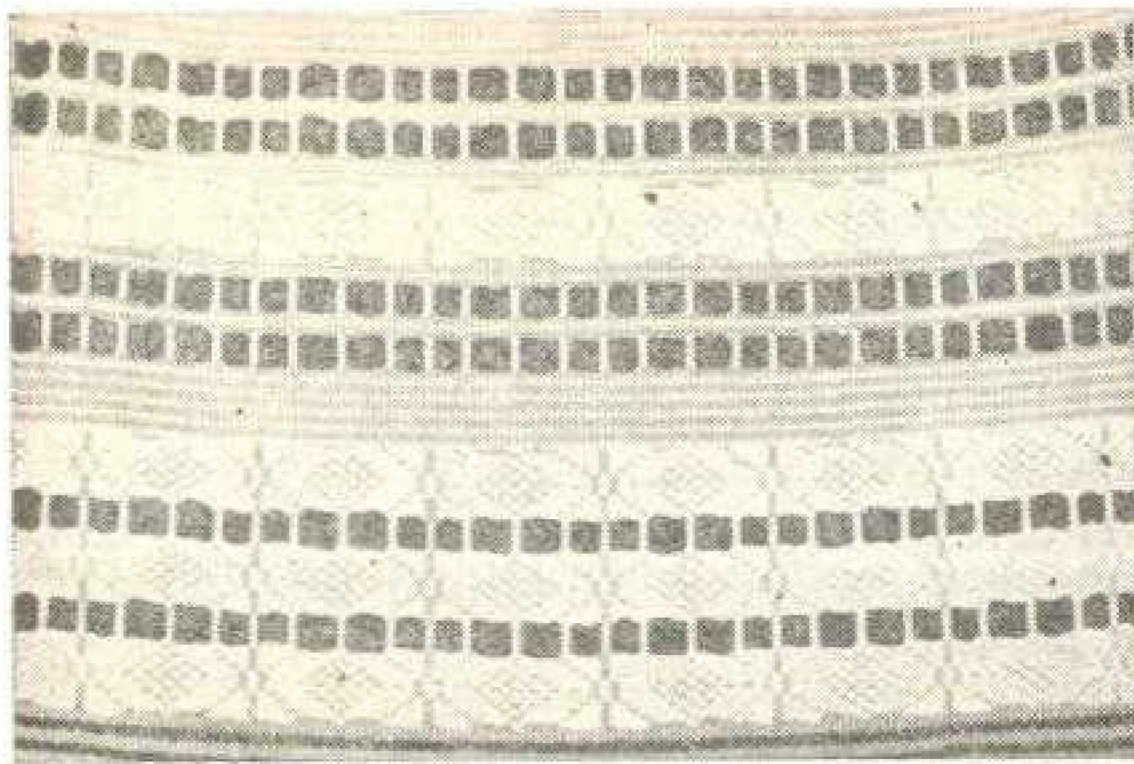
Юрій ***ЛАЩУК***

Львів

[23] Див.: *Молчанівський Т.* Бердичівський соціально-економічний музей ім. Ф. Дзержинського // Український музей. Зб. І.— К., 1927.— С. 248.

[24] Див.: Життя краєзнавчих організацій. Бердичівська округа // Краєзнавство.— № 2.— С. 27.

[25] *Скрипник Г. А.* Етнографічні музеї України.— К., 1989.— С. 204—205.



ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

СВЯТА ПОКРОВИТЕЛІВ УКРАЇНСЬКИХ РЕМІСНИЧИХ ЦЕХІВ XV — ПОЧ. XVII СТ.

Як відомо, середньовіччя характеризується великим розмаїттям обрядового життя. Багатою й розвинутою була й святково-обрядова культура середньовічного міста, в тому числі й українського. Городяни виробили свої форми обрядовості, багато в чому відмінні від сільської. На жаль, ці звичаї та обряди досліджені етнографами недостатньо. Особливо це характерне для етнографії радянського періоду. Тим часом, без знання звичаєвості городян наші уявлення про традиційну обрядовість, а відтак і духовну культуру народів, що населяють Україну, будуть неповними і однобічними.

Важливим компонентом святково-обрядової культури українського середньовічного міста є звичаєвість цехових ремісників. Українські цехові ремісники виробили складну й розвинуту систему звичаїв та обрядів. Значне місце в ній належало ритуалам і святам на честь покровителів цехів та інших корпорацій, до яких входили ремісники. Кожна середньовічна корпорація мала покровителя — святого християнської церкви. На їх честь влаштовували особливі свята, що припадали на певні календарні дні. Витоки культу середньовічних покровителів, як показали дослідження, лежать ще в первісному суспільстві.

Соціальна структура середньовічного суспільства характеризувалася яскраво вираженою ієрархічністю, що простежується на обрядовості, зокрема пов'язаній з культом святих покровителів корпорацій. Ця обставина характерна насамперед для середньовічного міста, що мало більш розвинуту соціальну структуру, ніж село. Як відомо, кожне європейське, в тому числі й українське, місто було корпорацією, що складалася з об'єднань нижчого порядку. Ці організації, у свою чергу, включали й менші корпоративні общини. Низові осередки складалися з досить великих родин [1]. Усі ці общини-корпорації мали своїх покровителів, на честь яких влаштовували спеціальні свята. Празникування покровителя корпорації вищого рангу відзначалося всіма об'єднаннями, що входили до її складу; тому кожен член середньовічної міської громади святкував протягом року кілька урочистостей, присвячених патронам всіх корпорацій, до яких він входив. Українські ремісничі цехи також мали в своєму річному циклі по кілька патрональних свят.

Найбільш характерними для української цехової звичаєвості XV—I пол. XVII ст. можна вважати урочистості, присвячені покровителям окремих цехів [2]. Варто наголосити, що покровителів, спільних для всіх цехів того чи іншого фаху, в Україні під цю пору не існувало. Один і

[1] Про середньовічну сім'ю див.: *Ястребицкая А. Л.* Семья в средневековом городе // Вопросы истории.— 1985.— № 8.— С. 68—81.

[2] Завважимо, що мова йде лише про покровителів цехів, а не патронів ремісничих галузей чи професій, з якими їх часто плутають.

той же святий міг вважатися покровителем різних цехів навіть не споріднених між собою. Так, св. Миколай був патроном гончарного цеху містечка Хомутця на Полтавщині, об'єднання чернігівських різників, корпорації гончарів Старого Самбора (Галичина), кравців Борзни (Чернігівщина)[3]. В той же час цехи однієї спеціальності в різних містах мали різних покровителів. Наприклад, ремісники ковальського цеху Чернігова відзначали патрональне свято на Покрову й водночас визнавали своєю покровителькою Богородицю[4]. Якщо в ковальському цеху Борзни покровителем був святий Миколай, то в об'єднанні ніжинських ковалів — Михайло[5]. За умови, коли цех мав свою окрему церкву, цеховий покровитель був водночас і храмовим; якщо ж до церковної громади належало кілька ремісничих об'єднань, то в кожного з них був власний покровитель.

Відносно покровителів дещо осібно стояли цехи шевців. На відміну від об'єднань ремісників інших спеціальностей, шевські цехи майже всюди в Україні мали покровителями Кузьму й Дем'яна, які вважалися патронами корпорацій шевців Чернігова, Києва, Борзни, Баришівки, Золотоноші, Степані й багатьох інших міст та містечок[6]. Але не всі шевські цехи мали покровителями названих святих. Так, об'єднання з містечка Янова, що на Поділлі, вважало своїм патроном Іоана Богослова[7].

Як відзначає історик А. Я. Гуревич, попервах кожне окреме село, округа, громада мали свого патрона, що був не характерним для сусідів. У період пізнього середньовіччя серед святих покровителів «посилилась тенденція до спеціалізації: кожному з них приписувалась особлива функція (покровительство тому чи іншому ремеслу, здатність зцілювати від певної хвороби)»[8]. Серед українських цехових ремісників до кінця середньовіччя, на противагу корпораціям країн Західної Європи, так і не з'явилися «спеціалізовані» святі покровителі. Лише серед шевських цехів помітна тенденція до появи загальногалузевих патронів.

Цехові патрональні свята, як і взагалі урочистості на честь покровителів середньовічних корпорацій, входять до великого кола громадських свят періоду феодалізму, відомих серед східних слов'ян під назвами *братчина, зсипчина, зсипка, складчина, свіча, скупщина.* Побутували вони як у містах, так і селах і становили важливий елемент святково-обрядової культури всіх східнослов'янських народів. Походили ці свята ще з дохристиянської епохи. Для назви свят на честь покровителів серед цехових ремісників України в XV — I пол. XVII ст. вживався термін *складка, складки*[9]. Ця назва вказує на важливу

[3] Фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН України (далі — ІМФЕ). — Ф. 34—1, од. зб. 3. — Арк. 17; *Сумцов Н. Ф.* Культурные переживания. — К., 1890. — С. 488; *Шафонский А.* Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малыя России, из частей коей оное наместничество составлено. — К., 1851. — С. 300, 423.

[4] Центральна наукова бібліотека АН України. Відділ рукописів (далі — ЦНБ АН України). — Ф. 11, од. зб. 22907. — Арк. 9.

[5] Див.: *Филарет.* Историко-статистическое описание Черниговской епархии. — Чернигов, 1874. — Кн. VI. — С. 450; *Шафонский А.* Черниговского наместничества топографическое описание. — С. 424, 481.

[6] Див.: Цеховые акты левобережной Малороссии (1622—1645) // Чтения в Историческом обществе Нестора-Летописца. — К., 1902. — Кн. 15. — Вып. 4. — С. 203; *Василенко К.* Остатки братств и цехов в Полтавщине // Киев. старина. — 1885. — № 9. — С. 161; *Кудринский Ф.* Цеховые братства в местечке Степани // Киев. старина. 1890. — № 7. — С. 92.

[7] *Сецинский Е.* Материалы для истории цехов в Подолии // Труды Подольского церковного историко-археологического общества. — Каменец-Подольский, 1904. — Вып. X. — С. 446, 447.

[8] *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. — М., 1984. — С. 77.

[9] Див.: ЦНБ АН УРСР. — Ф. 11, од. зб. 22907. — Арк. 40; *Лазаревський А.* Описание старой Малороссии. Материалы для истории заселения, землевладения и управления. Т. III. Полк Прилуцкий. — К., 1902. — С. 95; *Флеров И.* О православных церковных братствах, противоборствовавших унии в Юго-Западной России, в XVI, XVII и XVIII столетиях. — СПб., 1857. — С. 189.

характерну рису патронального цехового свята — збір продуктів і коштів для святкової трапези ускладчину.

Свято на честь цехового покровителя структурно ділилося на дві частини: 1) дії, що передували святу й мали на меті підготовку до нього і, 2) власне свято. Обидві частини тривали кілька днів. Усі дії, в тому числі й обрядові, що передували власне святові, в цехових документах об'єднувалися під назвою «канун», який включав процедуру приготування («ситіння») меду й пива до бенкету, збір продуктів і коштів ускладчину, виготовлення свічок для передачі їх до церкви, а також церковну вечірню службу напередодні свята. Частина напоїв, які готувалися до свята, продавалися людям, що не належали до цеху. Приготуванням і розпродажею спиртних напоїв займалися новоприйняті майстри. Це було їхньою повинністю, що звалася «канунництвом». Виручені кошти (гроші, віск) йшли на виготовлення святкових свічок, придбання продуктів для святкової учти, а також на церкву, до якої належало об'єднання. Український поет XVII століття Климентій Зіновіїв з цього приводу писав, що серед цехових ремісників існує звичай «...к праздникам которы(м) кануны спра(в)ляти: //и на ц(р)кви з(ъ) доходо(в) ты(х) са укладати»[10].

Якщо до цеху входили ремісники різних віросповідань, найчастіше — православні-українці й католики-поляки, кошти йшли в усі храми, до яких вони належали. Віск та гроші, що надходили на користь православної церкви від продажу кануну, були важливим джерелом прибутку українських братств, які боролися проти політики насильницького покатоличення й ополячення українців. Одночасно з приготуванням і розпродажею канунного меду відбувався збір продуктів та грошей для майбутнього свята, яке називалося «збором на свічку» і проводилося спеціально призначеними з молодших майстрів особами (таких у Степані називали лавниками).

У минулому сторіччі серед степанянських ремісників зберігався звичай щороку обходити всіх членів цеху перед патрональним святом. При цьому лавники питали господарів: «А чи не послав часом вам Бог чого-небудь на свічку?» Натомість господар мав дати деяку кількість воску чи грошей[11]. Серед цеховиків Чернігівщини такі обходи називалися «збором на божу свічу». У відповідь на поздоровлення зі святом і запрошення взяти в ньому участь, «господар дає збирачам кусень хліба і йде на свічу»[12].

Подібні обходи лавниками членів ремісничих цехів напередодні патронального свята відомі й у інших регіонах України. Очевидно, функція лавників у даному випадку близька до колядників, а віск і продукти служили нагородою за їх побажання й поздоровлення.

Після збору коштів і продуктів відбувалося урочисте перетоплення обрядових свічок. Кожен цех, крім звичайних, мав ще ставники — конусоподібні кольорові свічки великих розмірів (до 10 аршинів висотою). Церемонія перетоплення свічок (роблення світла) відбувалася увечері напередодні свята. Вона здійснювалася старшими майстрами (старшими братами). Менш відповідальні операції — купівлю і подрібнення воску — проводили молодші майстри. Після виготовлення нових свічок влаштовувалася спільна учта. На цьому завершувалася підготовча («канунна») частина свята.

Слово «канун», що вживалося для назви розглянутої частини патронального свята, очевидно, вказує на його походження від свят на честь предків, що були в дохристиянську епоху покровителями громад, в тому числі й ремісничих. Цим терміном здавна на Україні називали присвячені поминанню померлих предків церемонії (пор.: «Канун), з яким поєднується поняття про поминання померлих[13]. «Кануном»

[10] *Зіновіїв К.* Вірші. Приповісті посполиті.— К., 1971.— С. 149.
[11] *Кудринский Ф.* Цеховые братства в местечке Степани.— С. 93.
[12] *Ефименко А.* Южная Русь. Очерки, исследования и заметки. Т. I.— СПб., 1905.— С. 264.
[13] *Ефименко А.* Южная Русь.— С. 293.

(інша назва — «коливо») називалася й обрядова поминальна їжа [14].

Дореволюційний етнограф С. В. Максимов серед обрядового посуду східних слов'ян називає «канунннички» — маленькі глечики з медом, які ставилися на стіл перед іконами при поминанні померлих [15]. Поминки померлих майстрів у ремісничих об'єднаннях також відбувалися під час патрональних свят [16].

Відсутність єдиного покровителя цехів однієї спеціальності теж підтверджує походження культу патронів ремісничих корпорацій від культу предків. Адже коли б такий покровитель існував до прийняття християнства, його мав би замінити один з християнських святих.

Патрональне свято, в свою чергу, поділялося на урочисту літургію і святковий бенкет членів об'єднання. Літургія відбувалася в церкві корпорації, де цех мав ікону свого патрона. Вранці перед відправою члени цеху урочисто несли свічки до храму. На молебні були присутні всі майстри цеху на чолі з цехмістром, вишикувані певним чином і одягнені в святковий одяг. Підмайстри стояли окремо.

Спільна святкова трапеза відбувалася після церковної служби в цеховому будинку або, за його відсутності, в хаті цехмістра. Такі колективні святкові обіди мали місце і в дні інших урочистостей, але бенкет на честь цехового патрона був найбільшим. Український дослідник поч. XX ст. П. Клименко відзначав, що кожна цехова сходка мала «релігійно-культовий елемент, який своєрідно сполучався із звичайним випиванням бочки пива...» [17].

Бенкет членів цеху на честь свого покровителя тривав до трьох днів. Під час святкової трапези дотримувалися певного порядку. Існували навіть особливі правила поведінки. Про це можна дізнатися з грамоти польського короля Сигізмунда III від 1608 року, що регламентувала порядок на бенкетах братств. Українські братства, як відомо, мали однотипну організацію, а тому грамота стосувалася й ремісничих цехів. У тексті зазначається, що посадові особи об'єднання мають строго пильнувати («пильне смотрети»), щоб під час бенкету всі поводили себе «поштиво, не мовили між собою непристойних слів, не лягали на стіл, не розливали братського меду, але тримали б себе пристойно, в міру пили, ніяких неприємностей не робили» [18]. За порушення порядку на бенкетах суворо карали. Особливо тяжкі покарання стосувалися сварок, бійок, а також образ начальства.

Свята на честь покровителів корпорацій більш високого рангу — братств, передмість, міських кварталів — проводились аналогічно цеховим. Зокрема, вони включали канун з «ситінням» меду, виготовленням свічок, збором продуктів ускладчину, а також церковну службу і колективну трапезу. Патрональні свята цих корпорацій відрізнялись від цехових переважно кількістю учасників. У них брали участь навіть члени не одного цеху, а кількох об'єднань, в тому числі й неремісничих.

У колективних трапезах корпорацій на честь їхніх покровителів могли брати участь і запрошені, а також люди, які купували на це право, вносячи певну плату. Причому, незалежно від їх суспільного становища, стану і звання, ці люди дотримувалися порядків, що існували в даному об'єднанні. В одному з джерел мовиться: «Якби шляхтич, або дворянин, або іншого звання чоловік, неналежний до братства, побажав бути присутнім на братській бесіді (мається на увазі колективна трапеза — *В. Б.*), і купив би собі на це право.., або був би від

[14] Див.: *Артюх Л. Ф.* Українська народна кулінарія (історико-етнографічне дослідження).— К., 1977.— С. 89.

[15] Див.: *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила.— СПб., 1903.— С. 407.

[16] Див.: Памятники, изданные Киевскою комиссиею для разбора древних актов.— К., 1898.— Т. 1.— С. 34.

[17] *Клименко П.* Цехи на Україні.— Т. 1.— Вип. 1.— Суспільно-правові елементи цехової організації.— К., 1929.— С. 93.

[18] Цит. за: *Флеров И.* О православных церковных братствах, противоборствовавших унии в Юго-Западной России.— С. 191.

кого запрошений туди, такий неповинен бути розбірливим на місця, але де прийдеться, там і сидіти; ...нарешті, ніхто не повинен був заходити до братської світлиці зі зброєю і водити з собою туди слуг»[19].

Корпорація, що мала право суду своїх членів, володіла ним і стосовно чужих, що брали участь в її святковому бенкеті. Відомо, що в православних братствах на поч. XVII ст. це право поширювалося навіть на представників католицького духівництва. Кожен з них, беручи участь у святковій трапезі, повинен був, відповідно до грамоти Сигізмунда III, «судку братскому послушен быти»[20]. Аналогічний порядок існував і в містах Північно-Східної Русі, де, як зазначає М. Г. Рабинович, вважалося, що «братчина судить, а ватага рядить»[21].

Патрональні свята на честь покровителів корпорацій відігравали важливу роль у житті цехових ремісників. Майже кожен цеховий статут дає вказівку про їх проведення. Відтак патрональні урочистості виступали не лише важливим елементом цехової обрядовості, вони були дійовими засобом зміцнення корпоративної солідарності, згуртованості членів ремісничих об'єднань, що мало величезне значення за середньовіччя з його політичною нестабільністю та частими стихійними лихами й епідеміями.

Василь БАЛУШОК

Київ

[19] *Флеров И.* О православных церковных братствах, противоборствовавших унии в Юго-Западной России.— С. 191.
[20] *Там же.*
[21] *Рабинович М. Г.* Очерки этнографии русского феодального города.— М., 1978.— С. 138.

ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СЮЇТИ

В даній статті проблема взаємозв'язку композитора і фольклору розглядається на прикладі функціонування старовинної циклічної інструментальної форми сюїти, що поширена в сучасному музичному житті й представлена в творчості українських композиторів найрізноманітнішими типологічними різновидами. Зупинимося на фортепіанній сюїті пісенно-танцювального типу (на національній основі), моделювання якого міцно пов'язане з фольклором. Жанрові джерела української народної пісні й танцю нерідко входять в будь-який інший різновид сюїти, або в очевидному і відвертому використанні характерних рис народного мистецтва аж до цитування фольклорних образів, або в вигляді окремих більш-менш чітко визначених ознак. У зазначеному типі сюїти пісенність і танцювальність є головною смисловою і драматургічною ідеєю циклоутворення, що визначає специфічні риси твору в цілому.

Ще в дореволюційний період художнім, тематичним і конструктивно-створюючим джерелом фортепіанних п'єс багатьох українських композиторів стали фольклорні образи українських народних танців, пісень, романсів, зокрема веснянки, коломийки, козак (козачок), шумка, чабарашка тощо (М. Лисенко, І. Витвицький, М. Завадський, М. Калачевський, П. Сокальський, Я. Степовий). Така традиція міцно закріпилася в українській музиці. Можна назвати ряд фортепіанних п'єс з опорою на національний український тематизм, створених композиторами відразу ж після революції і в перші роки формування фортепіанного репертуару. Наприклад, «Танок» М. Вериківського (1923 р.), «Український танок» М. Коляди (1929 р.), «Пісня» (1929 р.), «Три дитячі п'єси (1930 р.), Л. Ревуцького, «Масовий танок» М. Тіца (1933 р.) та багато інших.

Пісенно-танцювальний різновид фортепіанної сюїти в українській радянській музиці розпочав своє існування з «Української сюїти» на теми народних пісень» Я. Степового (1920 р.) [1].

Особливо широкий розвиток пісенно-танцювальна фортепіанна сюїта отримала в повоєнні роки. В 1948 році майже одночасно створюються фортепіанні сюїти українських композиторів — киян М. Гозенпуда («Сюїта на теми народних пісень», ор. 60) та І. Шамо («Українська сюїта»), а також «Українська сюїта» композитора-харків'янина Ф. Богданова. Ці твори багато в чому близькі за принципами підходу до джерел української народної творчості й трактування сюїтного жанру даного типу (мається на увазі кількість частин (4), спорідненість темпового і жанрового контрастів, загальної драматургічної лінії розвитку і локальної функції кожної частини сюїти, грунтування на жанрах пісні й танцю тощо).

Але якщо в сюїті М. Гозенпуда (Веснянка — Хоровод — Пісня — Танок) знайшли своє продовження принципи цього жанру, закладені Я. Степовим, то в двох інших творах пісенно-танцювальний кістяк циклу доповнюється фольклорним жанром епосу (дума), вперше втіленого в українській радянській музиці саме в цих сюїтах, а в Ф. Богданова ще її жанром токкати — однією з перших токкат в українській фортепіанній творчості (І. Шамо: Дума — Веснянка — Мелодія — Танок; Ф. Богданов: Щедрик — Дударик — Дума — Токката).

Широке поширення дум у художньому побуті українського народу в дореволюційний період привело до інтенсивної розробки цього провідного фольклорного жанру у фортепіанній творчості епохи. В українській радянській фортепіанній музиці специфіка думи знайшла одне з найглибших втілень у «Пісні» Л. Ревуцького (1929 р.), де сама назва підкреслює своєрідне трактування епічного жанру. Але творцем фортепіанної думи у більш самобутньому стилістичному втіленні жанру можна вважати І. Шамо. Вперше до думи композитор звернувся в тому ж таки 1948 р., але ще до створення «Української сюїти». Серед кількох самостійних фортепіанних п'єс одну так і було названо «Дума», матеріал якої частково використаний в сюїті. І хоч надалі І. Шамо «чистих» дум не писав, пошуки його в цьому жанрі тривали протягом всього творчого життя. (Підсумком творчих шукань композитора став фортепіанний цикл «Тарасові думи», написаний у 1961 році до сторіччя від дня смерті Т. Шевченка.)

В «Українській сюїті» І. Шамо відбиваються різні жанрові ознаки українського епосу, серед них і специфічні засоби, зв'язані із жанром думи. У першій частині циклу — «Думі» — образний лад і характер розповіді, незважаючи на зазначений автором початковий темп A bene pleacido — дуже спокійно, — емоціонально піднесений, як і слід у такому жанрі, як дума, бо тут же, на самому початку, дається ще одна позначка — cadenza (вільно).

Завдяки чергуванню розмірів 5/4 та 6/4 при викладі теми (далі з'являються розміри 9/4 та 6/8) досягається вільна, така характерна для дум, ніби вокальна течія мелодії з типовим характерним розчленовуванням наспіву на дві фази — висхідну і низхідну (запитання та відповіді). Тим самим відкривається можливість розкриття в неквапливій розповіді різних емоційних станів: від суворого задумливо-зосередженого, внутрішньо напруженого до схвильовано-піднесених і дра-

[1] Перший висохохудожній і викінчений зразок сюїтного жанру у фортепіанній музиці був створений ще в дореволюційний пеіродМ. В. Лисенком — «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» ор. 2 (Прелюдія, Куранта, Токката, Гавот, Скерцо, 1869—1870). В цьому стилізованому циклі своєрідно відбилися багато основоположних художніх принципів класика української музики. Пов'язавши цей цикл з музичним класицизмом XVIII сторіччя, композитор, перш за все, визначив основний напрямок розвитку жанру — глибокий зв'язок з народною творчістю, можливість освоєння на національній основі старих форм, віднайдених і відшліфованих у світовій музичній композиторській практиці.

матично емоційних сплесків. Основна тема думи, яка звучить після чотирьох арпеджованих акордів, викладених у вигляді «порожніх» квінт, що імітують звучання кобзи, складається з мелодико-інтонаційних поспівок, що поєднують висхідні квартові інтонації (в народній думі так починався її перший розділ з вигуками «Гей, гей!» на інтонаціях кварти) і більш напружені інтервали зб. 2, характерні для заплачок, які складають звичайно другий, центральний розділ думи — оповідь. Цей широкий наспів включає елементи речитативного складу, що йде від традицій народного виконавства. В «Думі» І. Шамо наявною є інша специфічна особливість музичної мови епічного народного жанру, така, як особливий лад, що названий думним. При першому ж проведенні теми наявні його характерні ознаки і, перш за все, мелодичний мінор з підвищеним IV ступенем (до мінор) [2]. І. Шамо значно ускладнює ладово-гармонічну основу теми — у «Думі» поєднуються дорійський нахил, натуральний мінор, елементи мелодичного, гармонічного мінору, гуцульського ладу. В процесі дальшого тематичного розвитку закладені в темі (при її експонуванні) тенденції (хроматика) дозволили розцвітити, збагатити мелодію думи і, завдяки різноманітності ладо-гармонічної мови, надати музиці емоційної напруженості, яскравості й свіжості.

Імпровізаційний характер викладу визначив метод розвитку — варіаційність, типовий для жанру думи. При цьому тема варіацій, подібно до народних дум, складається ніби з двох «уступів» (за народною термінологією). Та якщо в народних думах вони розділялися інструментальними перегрaми (так, до речі, побудовано «Пісню» Л. Ревуцького), то в «Думі» І. Шамо це членування хоч і відчувається, проте розвиток має наскрізний характер. Форма п'єси в цілому вкладається в тричастинність, де початкове й заключне проведення теми ніби облямовує середній розділ. Останній будується на варіюванні теми, інтенсивному її розвиткові й драматизації за рахунок багатьох прийомів — темпо-ритмічному змінюванні, ускладненні ладо-гармонічної мови, збагаченні фактури (після одноголосного проведення теми — поступове ущільнення, використання октав, багатозвучних акордів), наростанні динаміки. Цей широкий набір засобів багато в чому почерпнутий з арсеналу романтичного піанізму, і «Дума» І. Шамо, увібравши в себе сукупність фольклорно-ритмічних та образно-конструктивних рис українського епосу (в розширеному багатожанровому його значенні), наближається до жанру романтичної поеми. Та на відміну, наприклад, від фортепіанних поем В. Косенка («Поеми-легенди», ор. 12, «Поеми», ор. 5, тощо), в яких переважають риси сучасного інтернаціонального піанізму з очевидними «скрябінізмами», жанрові джерела в «Думі» І. Шамо, визначені як назвою сюїти в цілому — «Українська», так і першої її частини, повністю беруть початок в народній творчості, і виявляються в яскраво-національній самобутній формі.

Введення жанру українського епосу у фортепіанну сюїту і особливе, чільне положення «Думи», її образно-смислова значимість та глибина обумовили новаторське трактування сюїтного жанру в цілому. Фактично перша частина є водночас початком сюїти і драматургічним смисловим центром твору [3]. Вона визначила дальший драматургічний розвиток, характер образного, жанрового й темпового контрасту, побудову всього циклу. Не випадково в другій частині («Веснянці») композитор звертається до традиційних прийомів певної групи веснянок — ігрових, хороводних, швидких за темпом і зв'язаних з танцювальним

[2] В. Клин у своїй книзі «О музыке» (К., 1985.— С. 120) відзначає: «Альтерація IV ступеню дуже розширена в українській народній музиці. Її зустрічаємо майже в усіх жанрах народнопісенної музичної творчості: в плачах, думах, танцювальній музиці, піснях».

[3] Драматургічним центром старовинної танцювальної чотиричастинної сюїти, звичайно, була повільна третя — Сарабанда.

рухом, а не хорових ліричних, для яких характерний помірно-стриманий темп, протяжний характер і повільність малодичного розгортання.

Потрібний був яскравий контраст до «Думи», що й визначило жанрові джерела «Веснянки». Своїм легким, прозорим, грайливим стрімким рухом, чітким тридольним ритмом, ладовою постійністю (сі мінор) друга частина ще рельєфніше відтінює і виявляє прихований драматизм «Думи», її величний пафос, підкреслює специфіку ритмічної та метричної мінливості, тривожно-несталу домінантність. Багаторазове повторювання танкової мелодії вузького квінтового діапазону ніби відтворює жваву гру, де чітко розподілені й розіграні «ролі» простодушного весняного хороводного дійства, на відміну від емоційно-схвильованої розповіді попередньої п'єси. Проте третя частина — «Мелодія» — знов сповнюється відсвітом «Думи». У наспів третьої частини вкраплені споріднені думі інтервальні ходи, інтонаційні звороти, мелізми. Вирішена в дусі української протяжної пісні, «Мелодія» розвінчує образну сферу думи в спорідненому з нею ключі й сприймається як друга кульмінація циклу, що надає всій сюїті панівне ліричне спрямування. Тематичну єдність циклу закріплює четверта частина — «Танок», основна тема якої інтонаційно пов'язана з мелодією «Веснянки», хоча п'єси відрізняються характером темпераменту, темпу, динаміки, що обумовило фактурні, регістрові, гармонійні та інші відмінності. Разом з тим у фіналі стверджується єдиний для п'єс усієї сюїти принцип розвитку — це ряд варіаційних проведень основного тематичного матеріалу з постійною зміною фактурного, гармонійного «наряду», а, отже, характеру й настрою.

Хотілося б підкреслити, що «Українська сюїта» І. Шамо — один з репертуарних творів української радянської фортепіанної музики. А написана ж вона тоді ще зовсім молодим композитором, коли він був студентом третього курсу Київської консерваторії. Дбайливе, але неодмінно творче ставлення до народної музичної спадщини І. Шамо сприйняв від свого вчителя, видатного знавця українського фольклору Б. Лятошинського, для творчого методу якого найбільш близькою тенденцією було звернення до народних мелодій, як до основи тематизму матеріалу.

В «Українській сюїті» Ф. Богданова (Щедрик — Дударик — Дума — Токката) привертає увагу його своєрідне ставлення до фольклору. В перших двох частинах є авторські підзаголовки — «за Леонтовичем». Він звертається до популярних хорів М. Леонтовича і розробляє їх в інструментальній музиці не тільки «на свій лад», а й в традиціях цього композитора.

У фольклорних джерелах тематизму чітко простежуються три генетичних прошарки: перший пов'язаний з жанровими особливостями українських обрядових пісень, а також з відтворенням образу М. Леонтовича, що став відомим саме після появи уславленого «Щедрика». Другий шар відтворює прийоми виконання та особливості музичної мови, зв'язані з епічним жанром думи (в основу п'єси покладено народну мелодію «Ой не гаразд запорожці»). Третя генетична ознака пов'язана з новим для української радянської музики жанром токкати, що з особливою інтенсивністю почав розвиватися лише з кінця 50-х років. Отже «Токката» з «Української сюїти» Ф. Богданова є фактично першим твором жанру в сучасній українській фортепіанній музиці. При цьому стиль токкати, що характеризується багаторазовою повторюваністю теми, органічно зливається з інтонаційно-пісенним матеріалом і ритмічною сферою української народної танцювальності. Художній задум та форма його втілення грунтуються як на ознаках жанру (імпровізаційна розкутість та імпульсивність, моторика, ударна за прийомами видобуття звуку і багатоелементна за видами техніки фактура), так і на типових прийомах формоутворення народного мистецтва з характерним прагненням до тематичної єдності через варіаційний розвиток матеріалу при імпровізаційності звучання.

Серед творів сюїтного жанру на народнопісенній основі, написаних в останні роки, звертає на себе увагу яскравою самобутністю музичної мови і неординарністю моделювання циклічної структури фортепіанний цикл харківського композитора І. Польського «24 колядки» (1986). Вже назва твору несе певну семантичну функцію і передбачає синтез традицій професіональної інструментальної музики й жанрів народної творчості. Цикл складається з 12 пар (мажор — паралельний мінор) характерних п'єс, розташованих по квінтовому колу, на чому й закінчується подібність цього твору з аналогічними циклічними творами такої ж структури. Основу ж художнього змісту і драматургії «24 колядок», як і принципи формоутворення, структуру окремих п'єс і всього циклу, визначили жанрові різновиди народних пісень старослов'янського календарно-землеробського обрядового фольклору, пов'язані з одним з найбільш барвистих, сповнених надій і оптимізму річних свят — зустріччю Нового року. Різні за характером, драматургічними функціями і значенням у загальній ритуальній грі, численні українські колядки, щедрівки, риндзівки, посипалки, коломийки, білоруські «калядкі», «шчадроўкі», волочебні пісні, російські «овсени» та «виноградьє» і багато інших фольклорних зразків розкривають найрізноманітніші картини обрядового дійства і відтворюють усі етапи свята — від прощання із Старим роком до урочистого завершення свята. Фортепіанний цикл складається з чотирьох зошитів, кожний з яких можна розглядати як розділ (частину) сюїти, що містить по 6 різнохарактерних контрастуючих п'єс. При всьому багатстві змісту колядок, а тут представлено ліричні й урочисто-величальні, жартівливі й героїчні, гротескно-сатиричні й драматичні, філософські й побутові тощо — всі вони об'єднані головною ідеєю старослов'янського календарно-землеробського фольклору — мрією про врожай і сподівання людського щастя.

Ця ідея стверджується відразу ж на початку циклу в двох перших колядках, що виконують функцію своєрідного прологу. В першій розкривається об'єктивний філософський бік обрядового дійства, друга — суб'єктивно-лірична. Автор цілеспрямовано використовував певні пісенні жанри, що сприяє глибшому й точнішому виявленню ідейно-образного змісту п'єс. Так, перша колядка побудована на матеріалі двох білоруських «волочебних» пісень — «Лужкам, лужкам, далінкаю» та «Ой, на азярыне».

Волочебні пісні — це, власне, аналог колядних пісень, але співають їх (вірніше — грають) наприкінці квітня — адже колись Новий рік святкували навесні, з початком землеробського року. Головний зміст волочебних пісень та обрядів — це турботи про землю та потаємні сподівання, що в новому році буде гарний урожай, що важка землеробська праця матиме винагороду. Волочебники, на відміну від колядників, не обмежувалися вулицями одного села, а ходили («волочились») від села до села. Такий похід (його наближення, поява і поступове віддалення) зображений у першій колядці, котру можна вважати своєрідною заставкою до всього циклу. Композитор, очевидно, не випадково починає цикл з волочебних пісень, образний зміст яких носить узагальнений характер (тут і тривога, і надії), а добрі побажання звернені до всіх, і в першу чергу до землі та стихійних сил природи, від яких залежна людина. (Інтонації «волочебної» колядки включені в тематизм шостої п'єси, що завершує перший зошит, наприкінці якої «волочебний» рефрен прозвучить повністю.) Образна побудова другої колядки вужча і побажання звернені до однієї людини (гурт колядників вітає молодого парубка і бажає йому сімейного щастя). Тут діють не волочебники, а молоді білоруські щедрувальники (в основі колядки — інтонація щедрівки про мисливця Іванка, побажання йому вдалого полювання, щоб одержати «куну в дереві та панну в теремі»).

Справжні народні наспіви та інструментальні награші, що наповнили цикл, органічно поєднуються з оригінальним авторським тематиз-

мом, а самобутні жанрові й стилістичні риси фольклору — з сучасними прийомами і засобами музичної виразності. При цьому жанрово-пісенна ознака, що визначає всі особливості циклоутворення, спирається на характерні риси сюїтного жанру. Так, у кожному зошиті послідовність п'єс позначена поступовим динамічним наростанням, драматургічною кульмінацією в повільних частинах, як звичайно в старовинній сюїті, й завершення «циклу в циклі» швидкими за темпами фінальними п'єсами. Кожна колядка виконує певну драматургічну функцію, є однією з ланок, на основі яких складається великий цикл з рисами самостійного за образним змістом і структурою розподілу всієї форми. Цикл же в цілому охоплює найрізноманітніші грані багатого пісенно-танцювального фольклорного пласта російського, українського та білоруського народів.

Фортепіанний цикл композитора І. Польського «24 колядки» — яскраво національний новаторський твір, що не має аналогів ні в минулому, ні в сучасності. По-своєму унікальний твір заслуговує на глибоке наукове дослідження і повнокровне функціонування в сучасній музичній виконавській культурі. Таким чином, моделювання сюїтної форми пісенно-танцювального типу на народній основі в сучасній українській фортепіанній музиці спирається на конкретні жанрові джерела. Пісня, танок і численні різновиди цих жанрів не лише складають основу сюїтних творів даної групи, а й є головною смисловою і драматургічною ідеєю циклоутворення.

Розглянуті твори дають підставу зробити висновок про те, що процес освоєння сучасними українськими композиторами народної музичної творчості відбувається дуже активно і проявляється не лише у формах синтезу елементів народного та професіонального мистецтва, а й в засобах виявлення авторського начала. Проблема композитор і фольклор набуває важливого значення і відкриває нові перспективи на шляху відродження самобутності української національної культури.

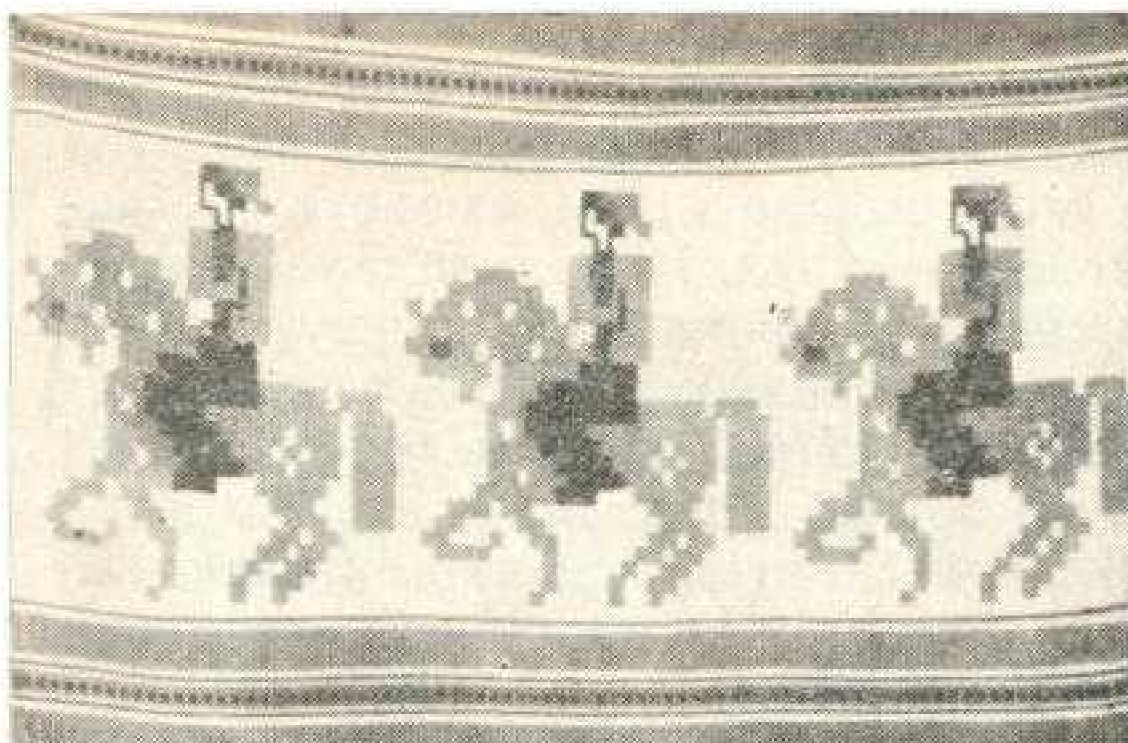
Марія КАЛАШНИК

Харків



Колективи художньої самодіяльності м. Києва ведуть весняний хоровод. На передньому плані відомий хормейстер і музикознавець Леопольд Ященко. Музей народної архітектури та побуту України. Київ. 1991.

elib.nplu.org



УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В КАНАДІ

З незначними винятками, піонерська, тобто т. зв. перша, іміграція українців до Канади приїхала передусім з тодішніх австрійських коронних країв Галичини й Буковини. Поселення в Канаді мали зовсім інакший характер, як села в Україні. Канадський уряд вимагав, щоб піонери жили на своїх ділянках землі (honestead), через що роками не можна було створити українських сіл чи містечок, у яких українська культура могла б природно розвиватися. Не зважаючи на ці перепони, піонери будували школи, церкви, народні доми, читальні й інші суспільні установи. Тут відбувалися різні громадські й релігійні святкування, в т. ч. весілля й інші забави, що не могли відбутися без музик. І так, на канадських преріях відтворювалося, хоч до якоїсь міри, українське село зі своєю музичною культурою.

Можна собі уявити, що з самого початку музики грали на таких самих інструментах, як колись в Україні. Значить, це були троїсті музики (*Гуменюк*, 157—65)[1]. Як і в Україні, склад цих музик змінявся від місцевості до місцевості, а то й від свята до свята, але можна припускати, що спочатку це були передусім скрипка, цимбали, басоля, ударні, або й сопілка.

Згодом до цих інструментів долучувалися інші: деякі, можливо, побутували вже в Україні (контрабас, кларнет, мандоліна, гітара, гармонія чи акордеон), пізніше впроваджено інструменти з канадського побуту (труба, саксофон, «західня» гітара), а ще пізніше — електронне підсилення та відповідні «електричні» інструменти (гітара, бас гітара, синтезатори та ін.). Поняття про український оркестр міжвоєнного періоду можна створити на підставі, вправді хронологічно пізніших, картин Василя Курилика. На картині «Українсько-канадський фермерський пікнік» змальований оркестр-квартет: цимбали, акордеон, скрипка та ударні. Характер ударних змінюється й починає щораз більше нагадувати комплекти ударних, що вживаються в англоканадських естрадних оркестрах. Лиш іноді використовується решето для українського кольориту. Треба підкреслити, що цимбали дуже часто входять у склад цих оркестрів і додають їм виразно українського кольориту.

Як воно почалося? Коли з'явилися перші українські музики в Канаді? Хоч історія українців у Канаді відносно нова, то навіть за цей короткий час деякі факти вже годі віднайти. Не знаємо, наприклад, коли приїхав перший скрипаль, перший цимбаліст. Серед іміґрантів першої хвилі (1891—1914) напевно були такі, що в Україні грали на скрипці. Чи вони привезли свій інструмент із собою, чи, доробившись

[1] Тут і далі посилання на бібліографічні джерела подаємо скорочено. Повні їх назви див.: «бібліографію» в кінці статті.

певного мінімального маєтку в Канаді, купили собі його тут — це годі встановити. Навіть якщо ці піонери освоювали ліси та прерії степових провінцій, отже, жили далеко від міст, можна було замовити інструменти поштою з крамниць фірм Ітона чи інших. Наприклад, у 1901 році з каталогу Ітона можна було виписати скрипки, що коштували від одного до дванадцяти дол. (За смички треба була заплатити ще від двадцяти п'яти центів до двох долярів.) Продавалися також гітари (4—15 дол). Каталог американської фірми Сірс Робак у Чікаґо з 1902 року пропонує скрипки, віольончелі, контрабаси, гітари, мандоліни, акордеони й дримби по досить подібних цінах. Подібні інструменти можна було виписати з фірми Монтґомері Ворд з тим, що в каталозі з 1894—5 рр. оголошувалися також цимбали, дуже подібні структурою до українських, за 16 дол. (пальцятки коштували додаткових 35 центів). Тут треба зостановитися, чи український піонер, що приїхав кілька років тому до Канади, міг дозволити собі на такі інструменти. Може по кількох роках праці та однодолярова скрипка від Ітона не була вже таким коштовним маєтком, але можна сумніватися, чи багато піонерів могли позволити собі 16, 35 дол. на цимбали від фірми Монтгомері Ворд у Чікаґо. Адже в ті часи плуг коштував від 14 до 27 дол., а віз — 20 дол.

Справа, звичайно, малася інакше з українськими інструментами. Їх треба було або привезти із «старого краю», або самому зробити в Канаді. Сопілка, наприклад, займає дуже мало місця, мало важить, отже, її легко взяти без більшого клопоту. А коли треба, то її можна так само легко змайструвати в Канаді; це ж не вимагало надто складного приладдя, тільки вміння.

З цимбалами справа була дещо складніша, бо ж вони більші, важчі, але зрештою і їх можна було взяти з собою. Будовою вони прості, отже, й у Канаді їх можна змайструвати. І цей інструмент набув великої популярності в Степових Провінціях. Його історію можна розглядати як приклад фольклорної традиції. Цей інструмент побутує в Канаді від піонерських часів. Навчання йде від майстра до учня виключно слухом, без записаних нот, просто наслідуванням. Звичайно, тепер і учитель, і учень знають, як поодинокі струни називаються, але нотного письма для навчання не використовують. Спочатку цимбали побутували передусім по селах і містечках, але з переїздом щораз більшого числа українців до міст, цимбали поступово здобувають собі місце в музичній культурі українського міського населення Канади. Паралельно розвинулася й традиція виробництва цимбал. Тут працювали й дальше працюють майстри, що виробляють цей інструмент, хоч, треба признати, що якість буває різна з погляду і звуку, і вигляду (*Bandera*, 1985 б; 77)

Після Другої світової війни українська естрадна музика в Канаді почала розвиватися в двох напрямках. На Заході, чи точніше в Степових Провінціях, через зміни в інструментарії, що наступив під впливом місцевої англо-канадської музики, українські оркестри стали дуже нагадувати «західні» оркестри своїм складом і, до деякої міри, стилем гри. Вони відрізнялися тим, що в їхньому репертуарі збереглося чимало українських народних мелодій (хоч у ньому також багато сучасної англо-канадської чи американської музики). Ці оркестри намагаються виконувати український пісенно-танцювальний репертуар, але, через зникнення української мови в побуті, слова нераз перекручені і співаються з сильним англійським штибом.

Хоч українці поселялися по канадських містах від самого початку, урбанізація населення набирає щораз більших форм після Другої світової війни. Це також той період (1948—53), коли до Канади приїжджає т. зв. третя іміґрація, яка відрізнялася від попередніх двох (1891—1914 та 1920—39), м. ін., тим, що поважніша частина цих поселенців походила з міст України, отже, була носієм міської культури й смаків. У містах центральної Канади (Квебек і Онтаріо) поставали вокально-інструментальні ансамблі (ВІА), що відтворювали естраду

міжвоєнної Західної України, але майже рівночасно засвоювали й естрадну музику канадського й американського міста. Не дивно, що такі ВІА здебільша відмовляються від традиційного українського інструментарію. Таким чином, скрипка, яка в той час відіграє мінімальну роль в естрадних оркестрах американського міста, відходить і в українських ансамблях на дальший план, або цілком зникає. Лише у виняткових випадках використовуються цимбали чи бандура (пор. платівка «Звуковиди» едмонтонського ВІА «Думка»).

Таким чином, в українській естрадній музиці Канади з'являється свого роду двоподіл: у Центральній Канаді — міська музика зі своїм інструментарієм, а в Західній — сільська, західна, також із власним інструментарієм. І одна, і друга свідомо стараються бути українськими, хоч з погляду інструментів (за винятком цимбал у багатьох західних оркестрах) цей український характер не відчувається.

Деякі традиційні українські інструменти, можна сказати, зовсім не прижилися в Канаді. Наприклад, гуцули поселилися в околиці Дофіну в Манітобі, де рельєф дещо гористий (ці гори більше нагадують Медобори, як Карпати), але побут тут дуже інакший і мабуть тому трембіта зовсім не побутує серед канадських українців.

Волинка (коза, дуда) також тут майже не вживається. Можливо, це тому, що шотландський різновид того інструмента здобув собі важливе місце в музичній культурі Канади, але власне як шотландський інструмент. Таким чином, для української волинки може не знайшлося місця.

Ще інші інструменти існують на периферії українського музичного життя. Це, передусім, ліра. Вінніпеґський лірник Василь Говіка нераз виступав з тим інструментом (*Бандера*, 1985 а). Хоч він трохи вчив свого внука грати на лірі, але, здається, школи так і не заснував.

Унікальним явищем був кобзар Павло Конопленко-Запорожець. Ще заки кобза відродилася в Україні (аналогічно до шестиструнної «лютні» в Німеччині на початку XX ст.), він грав на інструменті, який він називав кобзою. Вона дещо нагадувала інструмент, зображений у Рігельмана, тобто мала або шість, або вісім басків, протягнутих на шийці з двадцятьма ладами і чотирьома приструнками (*Конопленко-Запорожець:* 26, 35, 49). Із записів його гри не ясно, чи він коли-небудь використовував приструнки. В його книжці подана фотографія з виступу його сина в Саскатуні (68). Крім сина, інших учнів у Конопленка-Запорожця, здається, не було.

Дуже цікава доля бандури в Канаді. На підставі даних у дисертації Омельченка, Родак (49) каже, що ще 1911 року у Вінніпегу були дві бандури київського майстра Антона Паплинського, а також підручники гри на ній. Не відомо, чи хтось грав на тих інструментах, або чи використовувано підручники. Перші нам доступні дані про виступи бандуриста в Канаді відносяться Василя Ємця. Він двічі концертував по Канаді, в 1930 і 1936 рр., і преса дуже позитивно оцінювала його виступи (*Ємець:* 169—91, *Войценко:* 42 і 321).

Треба пам'ятати, що перша іміґрація українців до Канади складалася майже виключно з галичан і буковинців, у яких у ті часи бандура майже зовсім не побутувала. Правда, Гнат Хоткевич жив у Галичині від 1905 до 1912 року, нераз виступав там, і навіть видав 1909 року у Львові «Підручник гри на бандурі», але це все, здається, не мало ніякого впливу на перших іміґрантів до Канади. Хоч у другій іміґрації були вихідці центральних і східних земель, де грали на бандурі, але так склалося, що ніхто з них не привіз бандури з собою до Канади, і виступи Ємця лишилися тільки виступами, бо в Канаді він не розпочав мережі шкіл бандури, як це Василь Авраменко зробив з танцями. У міжвоєнні роки бандура поширилася й на Західну Україну і здобула собі певне місце в музичній культурі передусім галицьких міст. У той час бандура вже стала національним символом, бо це може одинокий інструмент, на якому грають тільки українці. В той час на Україні наступила поважна зміна в характері самого інструмента.

У XIX ст. це був передусім інструмент сліпців, на якому грали по селах, і зрідка по містечках (на ярмарках). Село докорінно змінилося у зв'язку з колективізацією, а сталінські опричники в 1935 році знищили близько 225 кобзарів і лірників, що якось пережили голодомор 1932—3 рр. (*Shostakovich*; 214—15; *Міняйло:* 79). Та ще до революції на бандурі почали грати в містах центральної України зрячі представники інтеліґенції, у великій мірі завдяки праці Гната Хоткевича. За гетьманату Ємець створив капелу бандуристів (*Ємець:* 45—63), яка стала пращуром нинішніх Української капели бандуристів ім. Т. Шевченка та Національної заслуженої капели бандуристів України.

Після другої світової війни до Північної Америки приїхали не тільки іміґранти з центральних земель, де бандура мала глибоку традицію, але також чимало тих «західняків», що захопилися бандурою в міжвоєнних роках. До Канади приїхали бандуристи, які заснували, у різні часи, школи гри на бандурі в таких осередках, як Монреаль, Торонто, Сент-Катарінс, Велланд, Лондон, Віндзор, Садбері, Вінніпеґ Роблін, Саскатун, Едмонтон, Калгарі, Прінс-Джордж, Ванкувер і Вікторія. Завдяки їхній праці в деяких з цих осередків постають ансамблі бандуристів.

Як і чимало в українській спільноті в Канаді, бандура також розвивалася під протекторатом двох протилежних громадських течій. Так, у 1955 році в Сент-Катарінсі постав ансамбль ім. Остапа Вересая під проводом Павла Казанівського, здається, перший у Канаді, в якому грали 13 старших бандуристів (з хором 12 співаків; *Родак:* 49). У 1961 році Мирон Шатульський організував у Вінніпеґу при Українському робітничому домі школу бандуристів. З чотирьох інструментів, які надіслано з України (2 прими, І альт і І бас бандура) ансамбль згодом зріс до дев'ятнадцяти. Це був виключно інструментальний ансамбль, який, при нагоді, виступав з хором (*Шатульський; Кравчук:* 303).

Декотрі з цих ансамблів, як і самі школи, проіснували лиш кілька років, а інші мають за собою поважні й тривалі успіхи. Такі ансамблі, як Одумівський (Об'єднання демократичної української молоді) ансамбль ім. Гната Хоткевича та «Барвінок» у Торонті, Одумівський ансамбль «Кобзарі» в Сент-Катарінсі, ансамбль «Весна» в Саскатуні та тріо «Зимова троянда» у Ванкувері, а також і деякі солісти випустили платівки чи касети з записами своєї гри.

Шляхом навіть досить поверхового опиту вдалося встановити прізвища понад п'ятдесяти інструкторів, які більш або менш тривало навчали чи навчають гри на бандурі в Канаді. На підставі даних про існування деяких осередків можна допустити існування ще десяти інших інструкторів. Натомість, якщо б підсумувати число учнів тільки тих інструкторів, що відповіли на запитник, то вийшла б дуже велика цифра. Такої суми не можна прийняти, бо багато осіб навчалися в кількох наставників. Словом, неможливо сказати, скільки осіб навчалися чи грають на бандурі в Канаді, та можна припускати, що їх таки буде кількасот.

Майже всі школи, а поготів ансамблі бандуристів, працюють при організаціях молоді, або при українських громадських установах. Члени Української капели бандуристів ім. Т. Шевченка проводять велику педагогічну роботу передусім на літніх таборах та інтенсивних короткотривалих курсах. Цікаво відмітити, що навчання гри на бандурі стало факультативним предметом в Колеґії св. Володимира в Робліні.

За винятком шкіл при Товаристві об'єднаних українських канадців у Вінніпеґу, Едмонтоні (коли вони ще працювали) і недавно у Велланді, школи й ансамблі бандуристів мали мінімальний контакт з бандуристами в Україні. Ці зв'язки обмежувалися до того, що більшість грає на бандурах з Чернігівської фабрики музичних інструментів. Оскільки панує думка, що техніка гри в Україні стоїть на нижчому рівні і відійшла від найкращих кобзарських традицій, ті нечисленні педагогічні матеріали, що появляються маленькими тиражами на Батьків-

щині, майже зовсім не використовуються. Навпаки, останніми часами з України почали напливати прохання до діаспорних бандуристів надсилати їм ноти звідсіля.

Багато бандуристів виступає самостійно, як солісти і перелічити їх усіх тут не стало б часу. Але двох варто згадати тому, що вони на свій лад відродили одну давню кобзарську традицію: Колись кобзарі виступали на майданах сіл чи містечок, на ярмарках чи храмових празниках і грали людям за те, що їм кинули у шапку. Хто міг би подумати, що в наших модерних обставинах щось таке можливе, а зокрема в канадських містах. Але знайшлося принаймні двоє, що зуміли якраз те зробити. Це Ярко Антоневич та Роман Боцюрків. На конкурсі Антоневич здобув право грати на станціях торонтського метро. Там він виконував українські пісні й інструментальні твори на бандурі. Боцюрків подорожує і його гру можна почути на вулицях різних канадських міст. Він ставить перед собою табличку, на якій написано, що він грає на українському народному інструменті, бандурі, що має 55 струн. Це, мабуть, ті питання, які йому найчастіше ставлять. Якщо слухачі хочуть більше довідатись, то він радо відповідає. Одного літнього вечора, здається, в 1987 році на всеканадських вечірніх новинах радіомережі Сі-бі-сі передано інтерв'ю з ним, коли він виступав у Вінніпегу. Оскільки бандура тихий інструмент, Боцюрків уживає портативний підсилювач, сідає на колонку й грає. Обидва молоді бандуристи записали касети своєї гри, які продають зацікавленим.

Крім шкіл гри та ансамблів бандуристів, у Канаді появляються й бандурники. Деякі займаються цією справою по-аматорському, але інші приступають до цього діла систематично й виробляють бандури серійно. Одним з перших був Павло Степовий з Грімсбі (Онтаріо), що змайстрував понад п'ятдесят бандур за зразком братів Гончаренків (*Самчук:* 389—90). У Торонті якийсь час працювала група бандурників під проводом Мирослава Дяковського (він же керував подібними майстернями у США та Мюнхені; *Залеський*: 39). У Вінніпегу також постала група ентузіастів, що зацікавилися бандурництвом, і один з них, Нестор Паньків, почав виробляти їх систематично за зразком бандур з Чернігівської фабрики музичних інструментів. Останніми роками дуже якісні інструменти виробляє Василь Вецаль з Ошави (Онтаріо). Він також взорується передусім на бандурах Гончаренків, але недавно почав виробляти і старовинні «кобзарські» бандури такого типу, як інструмент Григорія Ткаченка з України, і копії інструмента Зіновія Штокалка, який виготовив Семен Ластович.

На кінець слід зостановитися над статусом цього інструментарію. Оскільки більшість інструментів, що використовуються в українських оркестрах (чи міських-східних, чи сільських-західних), тотожні з інструментами, на яких грають у неукраїнських оркестрах, ніхто не вважає ці інструменти українськими. Можна сказати, що є лиш три інструменти, які мають виразно український характер, а саме решето (і то лиш периферійно), цимбали й бандура. В естрадних оркестрах, як уже зазначено, вживаються ударні такого ж типу, як у неукраїнських оркестрах, отже, решето використовується тільки принагідно, для кольориту. І то ще можна дискутувати, до якої міри решето є типово українським інструментом, адже багато інших народів на ньому грають.

Цимбали завжди входили до складу різних оркестрів і під тим оглядом їхня роль в Канаді не змінилася. Крім того, як і в Україні, вони могли виступати як сольовий інструмент і, хто зна, чи ця функція не скріпилася в Канаді. На різних фестивалях (напр., *Вегревіль, Дофін)* цимбалісти грають не тільки з оркестрами, але також як солісти. Старанням різних антрепренерів відбуваються конкурси цимбалістів, на яких переможці можуть виграти зовсім приличні грошові нагороди (*Бандера,* 1985 б; 20—1). В основному, цимбали побутують передусім поза містами і вважаються сільським інструментом.

Бандура, натомість, закріпилася передусім по містах, де, до речі, поселилася більшість третьої іміґрації. (Поважний відсоток бандуристів у Канаді — це або повоєнні імігранти, або їхні потомки.) Хоч були нечисленні спроби електрифікувати бандуру, тобто дати їй електронне підсилення, такі зусилля лишилися епізодичними. Будучи тихим інструментом, бандура не вміщається в оркестри (з нечисленними винятками). Вона використовується або як сольовий інструмент, або як акомпанемент до співу, або в ансамблях бандуристів. Вона почала грати особливу роль в музичнім житті української спільноти в Канаді: Бандура вважається, не без підстави, найбільш українським національним інструментом, бо ж українці її створили і тільки вони на ній грають. Будучи, крім того, відносно рідкісним інструментом, вона здобула досить поважний престиж. Як і в Україні, хоч до меншої міри, поважне число бандуристів — жінки.

Але й вона зазнала значних змін. Хоч бандуристи XIX ст. мали в своїм репертуарі інструментальні твори (*Колесса:* 528—46), в основному бандура була акомпанементом для їхнього співу. У Північній Америці дошкульно відчувається заник української мови, зокрема з третього покоління, і чимало бандуристів стають передусім інструменталістами.

За сто років від приїзду Пилипова та Єлиняка до Канади український музичний інструментарій зазнав поважних змін у новому світі. Трембіта, волинка чи ліра, не прижилися в Канаді і їх, з дуже нечисленними винятками, не чути в українській громаді. Такі інструменти як скрипка, ударні, до меншої міри сопілка, не втратили своєї популярності і відіграють важливу роль в різних оркестрах. Виразно українськими інструментами вважаються цимбали й бандура. Цимбали зберегли своє важливе місце в оркестрах, але стали також повноцінним сольовим інструментом. Бандура в Канаді здобула собі хоча ще порівняно мале місце, але на самому вершечку піраміди народного інструментарію.

Андрій ГОРНЯТКЕВИЧ

Альберта Канада

БІБЛІОГРАФІЯ:

Бандера М. 1985а. Лірник Василь Говіка (Відеплівка) Вінніпег.
Bandera M. 1985Вб. The tsymbaly maker and his craft / Unpubeished mathesis Univesity of Alberta.
Войценко О. 1969. Літопис українського життя в Канаді. 4. Доба росту й диференціації. Роки 1930—1939.— Вінніпег : Тризуб.
Гуменюк А. 1967. Українські народні музичні інструменти.— Київ : Наук. думка.
Ємець В. 1961. I. У золоте 50-річчя на службі Україні. II. Про козаків-бандурників.— Голівуд.
Залеський О. 1971. Мала українська музична енциклопедія.— Мюнхен : Дніпрова хвиля.
Колесса Ф. 1969. Мелодії українських народних дум.— Київ : Наук. думка.
Конопленко-Запорожець П. 1963. Кобза і бандура.— Вінніпег.
Кравчук П. (упор.). 1981.— Наша сцена.— Торонто : Кобзар.
Міняйло Г. 1991. Кобзарька пісня про Запорозьку Січ // Нар. творчість та етнографія. (I) : 79.
Родак В. 1990. Кобзарське хорове мистецтво в Канаді // Бандура. (31—2) : 49—52.
Ригельман А. 1847. Лѣтописное повѣствованіе о Малой Россіи.— Москва.
Самчук У. 1976. Живі струни. Бандура і бандуристи. Детройт : Капела бандуристів ім. Тараса Шевченка.
Shostakovich D., Testimony. The memoirs of Draifri Shostakovich. New York.
Хоткевич Г. 1909. Підручник гри на бандурі.— Львів : Друкарня НТШ.
Шатульський М. 1991. Телефонна розмова з А. Горняткевичем 11.04. 1991 в Едмонтоні. (Протокол зберігається в автора).

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ВИХОВНИЙ ЗАСІБ*

Моя тема — народне мистецтво як виховний засіб. Здавалося би, що мова йтиме про виховання дітей і молоді. Але, чим більше чую розмірковування дорослих, тим більше думаю, що поки почнемо виховувати і навчати малих, мусимо навчитися самі.

Коли вивчаємо історію людства, чи історію культури якого-небудь народу, чи історію мистецтва, то з чого починаємо? З праісторії. Яким чином довідуємося, що діялося в давнину перед винаходом письма? Нам свідчить археологія — наука про життя давніх людей, як воно виявляється в рештках матеріальної культури (С. Онацький). Історія починається із записаного. Археологія розповідає про глибоку давнину не літерами та словами, а залишками тесаного каменю і кісток, черепками кераміки та іншими предметами з часів найдавнішого життя людини.

Археологія та народне мистецтво тісно пов'язані. Що ж таке народне мистецтво? Словник Вебстера пояснює, що це традиційне типово анонімне мистецтво народу, яке є виявом громадського життя і різниться від академічного або особистого або космополітичного. Точніше, це мистецтво народу — селян, пастухів, моряків, ремісників, майстрів та торговців, які, як правило, живуть поза межами міст в громадах, які хоч письменні й високо цивілізовані, однак не є індустріалізовані. З приходом якої народне мистецтво вже не є таким, яким воно було раніше, впливи модерного світу започаткували зміни.

Важливо зрозуміти різницю між мистецтвом взагалі і народним. Митець творить свідомо, підписує свій твір. Селянка чи селянин не «творили мистецтва», коли ліпили горщики чи різьбили орнамент на санях. Вони тільки прикрашали звичайні щоденні предмети. Людина з природи має бажання оздоблювати свій одяг, речі, чи своє тіло (як бачимо це в найпримітивніших племенах). Щоденна домашня річ залишається звичайною, аж доки селянка або селянин її не оздобить вишивкою, різьбою, розписом тощо. Орнаментика залежить від самого виробу та його використання. І тоді звичайна річ стає зразком народного мистецтва, але не з погляду селянина, а зовнішнього світу. Не можу надивуватися, які чудові писанки та вишивки виконувала проста селянка, яка не мала шкіл красного мистецтва.

Прикрашування людиною речей було не тільки виявом власного бажання і таланту. Вона жила в громаді споріднених родів і племен. Їхній громадський характер і смак відбивався в орнаментиці. Скільки може бути способів ткання, різьби, вишивки чи розмалювання? Спосіб такий самий, але громадський, з часом народний (даного народу), смак виявлявся так, що можна розрізнити мадьярську та українську вишивку. Народне мистецтво міняється, але дуже, дуже повільно. Воно дуже консервативне і не є тільки виявом традиції народу, а саме його традицією. Народне мистецтво — це неписаний, невисловлений документ історії даного народу. Хоча і відбуваються зміни в народному мистецтві, і воно зазнає впливів, проте народ їх пристосовує до свого вподобання.

Не можна говорити про народне мистецтво без згадки про звичаї та світогляд наших предків. Як інакше пояснити писанки або обрядові рушники? Як тоді пояснити ті богині-берегині, безконечники, троячки, ламані хрести, рожі-зорі, баранячі ріжки та всі інші орнаменти в нашому народному мистецтві? Сорочку чи кептар можна було прикрасити простими кольоровими пасками. Але людина оздоблювала одяг і речі символічними прикрасами. Це тому, що вона дивилася на своє оточення, на світ, іншими очима, вважаючи, що своїми піснями, обрядами та символами матиме вплив на природу. Коли навесні заспіває «Благослови, мати, весну закликати», то сонце повернеться ще на

* З виступу Орисі Пащак-Трач, виголошеного на засіданні Комісії народного мистецтва на 5-у Конгресі СФУЖО, Торонто, 27 листопада, 1987 р.

elib.nplu.org

один рік. Так само вона приkличе сонце, коли напише соняшні символи на яйці. А предків та святу матір-землю, богиню, вшанує іншими символами та піснями.

На виставках народного мистецтва треба підкреслювати не тільки красу та колорит. Мусить бути зроблений акцент на давність символіки, а разом з тим і нашого народу як осібної суттєвої національності. В своїй праці «Минуле пливе в прийдешнє» Докія Гуменна описує трипільську культуру. У вступному слові вона пише: «...А як порівняти, що біблійний Авраам почав свою кар'єру на яких три тисячі років пізніше за (трипільські) події, описані далі. Всі знають грецьку міфологію, отож витвір вже пізнішого часу за трипілля, з бронзової доби. З пошаною вимовляється слово «Рігведа», збірник індуських гімнів, як найдавніший вияв людської думки, а це також витвір часів пізніших за трипілля, і бере він початок з трипілля. Аджеж трипільці на терені України існували в той самий час, як у Єгипті будувалися перші піраміди, а в Месопотамії народжувалися і розросталися міста-держави з розвиненою іригацією, письмом для обліку податків, храмами, царями й жрецями... Чотири покоління дослідників атакують трипільську проблему, бо там заховані початки індоєвропейських народів...» Щиро раджу всім прочитати праці Докії Гуменної. Археолог Джекетта Говкс у своїм Атласі ранньої людини пише, що на території України й Румунії в п'ятому тисячолітті перед Христом розмальовано найбільш вражаючу кераміку праісторії. Професор Петро Курінний зазначив, що трипільська культура ширила свій вплив на південь, на землі Дунаю, Балканів, Малої Азії та Кавказу. Це було 1500-1000 рр. до нашої ери, в час легендарного пересування племен Геллади, коли ще не існувала антична Греція. «Отже, трипільська культура на Україні, заплІднивши своїми впливами сусідні й далекі від неї периферії, спричинилася частково також до зародження античного мистецтва».

Нам Трипілля до нашої теми важливе, бо майже всі наші мотиви народного мистецтва та початки звичаїв, обрядованих пісень і приповідок походять з тих часів, які ще раніші, з палеоліту. У вступі до своєї книжки «Боги й богині Старої Європи, 6500-3500 до Хр.: «Традицію скульптури й малювання, які знаходимо в Старій Європі (територія Балкан, південної Італії, південної Польщі та південно-західної України, в роках 7000-3500 до Христа), передано з доби палеоліту. В мистецтві й міфологічнім зображенні неможливо чітко розділити одну добу від другої, палеоліт від неоліту, так як неможливо розмежувати дикі й культурні рослини, дикі й домашні тварини. Багато символізму ранніх землеробів запозичено від (ще раніших) мисливців і риболовів. Такі зображення як риба, вуж, птах та роги не є витвором неоліту; вони мають коріння в палеоліті. Однак, мистецтво і легенди перших землеробів різнилися натхненням, отже у формі й змісті від тих, які належали мисливцям і риболовам».

Хто з Вас має на собі борщівську або буковинську сорочку, придивіться до візерунку на рукаві. Чи знаєте, що подібний, вирізьблений геометричним меандром, віднайдено на кістках мамонта? Його знайдено біля села Мізина на Чернігівщині. Це була творчість людей кам'яної доби, понад 75 тисяч років тому. І цей самий візерунок зберігся до сьогодні. Ця тривалість нашого особливого буття, нашої традиції, така виразна, що заперечити її не можна. Перед доказами археології та етнографії відпадають усі теорії «злиття трьох братніх народів». Яке тут злиття, коли перед нами такий простий факт з народного мистецтва та етнографії — українці мають писанки, росіяни — крашанки. Це підкреслив Данило Щербаківський. Якщо наші два народи такі з'єднані, чи возз'єднані, чи як там, то ж де подівся в росіян такий важливий предмет весняного обряду? Нема, бо не було того з'єднання, бо давнього спільного між нами дуже мало. Звичаю не можна людям накинути силою. А вже коли його догримуються впродовж тисячоліть, ще трудніше навіть силою викорінити. Отже джерело нашого буття та нашої історії в нашій етнографії та народнім мистецтві. І це треба пе-

ISSN 0130-6936. Нар. творчість та етнографія, 1992, № 4

редати і своїм, і чужим. Щербаківський так описав писанковий орнамент сучасних йому писанкарок (перша чверть цього століття): «Вони одержали цей орнамент з його завданнями, досягненнями і ефектами вже готовий, як традицію, як річ давно вироблену, цілі якої навіть уже забуті. Більше того, найменша перерва традицій показує повну нездатність людини сучасної зробити щось подібне, доцільне і ефектне». У нас цієї перерви не було.

До сьогоднішньої теми народне мистецтво та звичаї мають таке відношення: якщо хочемо дитину виховати в українській духовності, вона мусить виростати в українському домі. Рідна школа та молодечі організації не допоможуть, якщо дитина вдома не відчуває того українського життя. Ми не мусимо ходити вбрані в народний одяг та їсти борщ і вареники щодня. Дитина мусить відчути вдома українську духовність, пошану до звичаїв минулого і зацікавлення батьків. Ми живемо сучасним, темповим життям. Зовнішністю і поведінкою не відрізняємося від інших мешканців міст та країн. Але прийде Свят Вечір чи коляда, чи свячення пасок і водіння гагілок на Великдень — і ми дуже помітно відрізняємося від сусідів. Тоді нас єднає ця невидима сила української духовності. І наші діти, ті, які виростають у сучасній українській родині, відчувають цю єдність. Без наших звичаїв, без нашого народного мистецтва, без нашого церковного обряду (обох віровизнань) ми подібні до всіх інших. Дитина мусить відчути, що бути українцем, українкою, це щось особливе, щось надзвичайне. Вже багато літ тому, коли мої перші статті про наші різдв'яні звичаї з'явилися в англомовній Вінніпег Фрі Прес газеті, моя знайома розповіла мені про свою дочку. Ця дівчинка, якої ще прабаба приїхала до Канади, прочитала мою статтю в класі. Її сусідка по шкільній лаві зітхнула та сказала: «Я хотіла б бути українкою». Так зацікавили чужу дитину наші звичаї. Гордість яку відчула мала канадська українка, залишиться з нею на все життя.

Але наші діти так багато знають, будучи оточені найновішими науковими винаходами і знанням, що підхід у вихованні мусить іти поряд з модерним світом. Мій 14-літній син пояснить найновіші винаходи з астрономії та фізики, а 5-літній підкаже, котрий гудзик натиснути на комп'ютері. Коли розказувати таким дітям про минуле далекого їм їхнього народу, треба поважно до цього ставитися — залежно від віку дитини. Рідні школи мусять брати приклад з державних шкіл як передавати знання — фільми, відеострічки, сучасні гри-змагання тощо. Вдома батьки і діти можуть разом писати писанки, вишивати, різьбити, ткати, ліпити і розмальовувати кераміку, займаючись подібною роботою, можна розказувати про символіку взорів та про життя далеких предків. Дитина зможе з уяви розповідати, як вона уявляє минуле. Діти мусять відчувати, що батьки шанують і люблять народне мистецтво. Кращий подарунок від дитини це те, що вона сама зробила. Перші писанки моїх дітей виставлені поруч найдосконаліших писанок, виконаних дорослими. А коли дитина подарує бабуні і дідусеві, чи учительці писанку або вишивку — це скарб. Також, дітей треба посилати на заняття народними танцями, бандури та дитячих хорів.

Прикраси дому мусять віддзеркалювати життя української родини: ікони прикрашені рушниками, вишивка (не друкована), кераміка, різьба, тканини, писанки. Також у хаті повинні бути картини та інше мистецтво українських митців. Дитина повинна виростати, бо без цих виробів буде невдоволена. Подам Вам приклад. Понад двадцять років тому мій чоловік (тоді мій наречений) був на роботі серед американських степів, між індіянами. Незабаром написав до своєї мами, щоби прислала йому щось вишиване. Опісля розказував, що коли отримав мамину серветку, йому на душі стало спокійно і тимчасове житло стало домом. Вишивку дуже легко пристосувати до звичайного вбрання. Дитина так гарно виглядає у вишитій сукеночці, блюзочці, сорочці, камізельці, плащику чи кептарику. Коли мама оздоблює і своє вбрання, дитина бачить, що вишивка і для мами гарна й важлива, що це

особливий додаток до святкового чи щоденного вбрання. Не думаю, що когось треба переконувати про красу нашої вишивки.

Коли розказуємо про ці давні наші звичаї, не говорім, що це «поганські». Вони є або до-, або перед-християнські (опис часу, не негативний). Також, коли навчаємо дітей пошани і любові до свого рідного, своїм прикладом мусимо показати, що шануємо всі інші культури світу. Часом насміхаємося і погорджуємо другими, а тоді обурюємося коли нас не шанують.

Дуже вірно, що на конгресі українських жінок відбувається ця дискусія про народе мистецтво. Ще в 30-х роках в журналі «Нова хата» Дем'ян Горняткевич у статті «Роля жінки в повставанні українського народного мистецтва» зауважив, що «...тим чинником, що зберіг наші артистичні цінності, є українська жінка. Вона вичарувала власною рукою ці мережані чічки у почуванню своїх мистецьких спосібностей. Жінка створила цей світ краси, клала основи під храм української культури. І тільки українській жінці маємо до завдячення безмежне багатство нашого народного мистецтва. Їй завдячуємо не лише ті прегарні писанки, ціле море вишивок, але й всі інші роди прикрас, які роззинулись зі спільного пня — писанкового орнаменту».

Зберігаймо та плекаймо наше народне мистецтво, цей живий скарб нашого глибокого минулого й далекого майбутнього. Закінчу словами іншого письменника. Десь тридцять років після статті Д. Горняткевича, Олесь Бердник, українець іншого покоління та обставин, так описав старого гуцула-опришка очима постаті з іншого світу (в повісті «Ілюзіоніст»): «...На опришкові було чарівне вбрання: вишита сорочка, широкий кований пояс, розцяцькований кожушок-безрукавка, що в горах називається киптарем. Люди бачать у тих візерунках лише прикраси, а я помітив ще й те незриме для Вас, що вкладене серцями творців, вишивальниць, матерів і жінок, які схилялися над тим нехитрим шиттям. Там, в тих узорах, сріблилася кожна сльоза, променів кожний сміх, перлами грали дівочі веселощі, сумно бриніли в чорних барвах розпука і безнадія, дзвінко співали молоточки майстрів, що кували бойові пояси для гірських вояовників. Творча невичерпність мислячої істоти, закована в плин звичайного життя, знайшла все таки вихід для себе, і бачила казку там, де здавалося гинула всяка надія. Я дуже втішився, Марійко, бо відчув, що потрапив у світ великого боріння і надії».

Орися ПАЩАК-ТРАЧ

Торонто

ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ ПРЯШІВЩИНИ

Кожна революція, коли хоче перемогти, мусить, крім іншого, зробити дві речі: по-перше, максимально знецінити позитивні риси режиму, який хоче знищити, і, по-друге, максимально підвищити свої плани про вирішення всіх проблем сучасного суспільства. Лише за таких умов, коли громадськість переконається, що в сучасному суспільстві вже нема жодних позитивних рис і що майбутнє суспільство вирішить раз і назавжди всі і всякі проблеми, народ піде за революціонерами. Коли б, навпаки, суспільство знало, що в сучасному ладі, в якому вже переважають негативні риси, є й цілий ряд позитивних (як наслідок розвитку людства за всі попередні часи), і, з другого боку, що рішення нового суспільства виявляється поступово нехай і високопрогресивними та усе-таки частковими (замість вирішених проблем виникнуть нові або й ті самі у нових формах) — спонтанність населення проти існуючого режиму і за новий режим не була б такою великою, свідками якої ми є під час різних революцій у світі.

Революційні колись режими прилучили до свого духовного арсеналу поступово й військові перемоги попередніх режимів, і їхні територіальні завоювання; музеї революційних держав переповнені історичними прапорами, коронаційними реліквіями королів, цісарів, царів, не кажучи вже про шедеври малярські, архітектурні, музичні, літературні, про наукові відкриття попередніх суспільних формацій, які усі зазнали належної пошани й поваги.

Мільйони грошей в різних країнах виділяються на реставрацію пошкоджених або й зовсім знищених замків (як, приміром, Братіславського чи Варшавського королівського), на реставрацію палаців, храмів, монастирів, історичних укріплень тощо.

Виникають наукові інститути, академії наук, які досліджують не тільки кращу частину народної творчості — пісні, казки, одяг, архітектуру, крашанки, народне лікування, але й такі «забобонні» її жанри як закликання, плачі за померлими, ворожіння, та й такі сто раз прокляті предмети експлуататорських режимів як дереж, пута, шибениці.

Зрозуміло, сьогодні ми вже знаємо, що всі згадані речі, та й багато інших, незгаданих, є свідками народного життя, творчістю історично зумовленою, та все-таки творчістю народу, пов'язаною з культурними здобутками людства.

Та наперекір тому до останнього часу в багатьох промовах та навіть не в одній книзі про минуле нашого українського народу, про життя підбескидського русина, закарпатського українця чи всього українського населення, що живе на південь від Карпат, зокрема коли те «чорне» минуле дослідники хотіли порівняти з сучасним, вони ще все минуле обзивали бідним, примітивним, убогим, жалюгідним, не вбачаючи в ньому світлих сторінок — ні добра, ні краси, нічого гідного уваги.

«Про культурність до 1945 року не доводиться й говорити.., жодної гігієни не було.., розвиток (тої чи іншої справи) почався тільки після визволення...» — так і подібно оцінювалося донедавна тисячорічне життя й боротьба народу, незважаючи на те, що саме в тих ніби не вартих уваги сторіччях виникали і ті дійсно неперевершені народні пісні й казки, й дерев'яні церковки, збудовані сільськими самоуками з гарантією на добрих пару сторіч, й повні життєвої філософії народні прислів'я й приказки, народне вишивання, крашанки, народний одяг тощо.

Навіть більше: в тих тяжких і часом справді страшних сторіччях, під чужою владою, під економічним, національним й релігійним тиском народ зумів — без належних шкіл та підручників, навчити підростаюче покоління десяткам ремесел, сотням робіт, пов'язаних з універсальним сільським життям, в якому майже кожен знав усі сільськогосподарські й примикаючи до них газдівські роботи. Крім того, народ встигав навчити нові покоління сотням пісень і казок, звичаям, традиціям, добру й красі, етиці й естетиці, моралі й філософії, історії й громадському вихованню, дітонароджуванню й вихованню дітей, вихованню поваги й ненависті тощо. І що найголовніше: саме в тих, ніби лише чорних, століттях виникла й могутніла боротьба народу за подолання всякого гніту й за наше сьогоднішнє життя.

Про що свідчить такий підхід до оцінки свого минулого? Поважати окремі народні вироби минулого — пісні, вишиванки, крашанки, церковки, ікони — ми вчимось від сусідів, від інших народів. Народну творчість збирають, вивчають, скуповують й перепродують, показують туристам нині всюди: в Росії й на Україні, в Польщі й Чехословаччині, в Європі, Азії й Африці — так чому б те саме не робити й нам! Це нині світова мода — як жвачка, як джінси, як диско, як туристика, автомобілізм.

А огульну недооцінку нашого минулого, як минулого без культури, освіти, гігієни, без радості і будь яких світлих сторінок, ми вже сьогодні пояснюємо рядом причин:

1) В наших поглядах на себе і на світ до недавнього часу все ще традиційно переважали ворожі оцінки з минулих сторіч. Декількасот-

elib.nplu.org

річна мадьярська, пізніше чехословацька й словацька пропаганда весь час представляли світові й нам самим нашого русина як «шаленого руснака». В тому ж дусі велася по суті й наша попередня (буржуазна) «національна» пропаганда — преса, «наука» й освіта протягом всього XIX сторіччя та майже всієї першої половини XX сторіччя, називаючи нашого русина лише бідним, безпросвітним, гнобленим. (Про рідкі вийнятки, скажімо Духновича, мова буде далі.)

2) Внаслідок цього ми все ще надаємо великої переваги всьому штучно зробленому, створеному якимсь «письменником», «художником», «композитором», «майстром» перед створеним чи зробленим народом, хоч те штучне, тимчасове, навіть «ангажоване» часто не йде у жодне порівняння з постійними цінностями — змістом, художньою формою — народної творчості. Для нас все ще якийсь чужий панок, з куцим розумом і благеньким світоглядом, зокрема, коли він ще й функціонер, здавався мудрішим та авторитетнішим за свій народний розум, за свій звичай, свою традицію, свій віковий досвід.

3) Ми ще не вивчили по-справжньому минуле життя свого народу, не систематизували явища, факти, тенденції, не виявили причин і наслідків, не проаналізували все його життя і не зробили висновків.

Одержавши свободу в результаті історичної перемоги народів Радянського Союзу над європейським фашизмом та чехословацькою буржуазією (в цій боротьбі за визволення ми, збігом обставин, брали дуже активну участь), ми поспішили заповнити зіяючу порожнечу у висвітленні власного минулого й видали наскоро сповнений історичної плутанини «исторический очерк» «Пряшевщина» (Прага, Хутор, 1949 р.), пізніше на подібних принципах (на подібній плутанині й безпринципності) — «Избранные сочинения» А. И. Павловича, слідом за ними, трохи краще, вибрані твори Олександра Духновича та десятки різних монографій (скоріше дисертацій, які як відомо, писалися так, щоб сподобатись опонентам та різним комісіям), збірників, статей, студій, тощо.

Доказом такого вивчення минулого нашого народу є факт, що до сьогодні — за сорок років від визволення! — ми не маємо жодного наукового видання творів жодного нашого культурного діяча минулого, жодної наукової (скільки-небудь об'єктивної) біографії жодного діяча, жодного збірника документів нашого минулого, жодної завершеної монографії про якийсь важливий період нашого минулого, жодного, бодай куцого, підручника історії чи бодай історії шкіл чи літератури українців Чехословаччини.

На рахунок — ми зробили ніби чимало. Ми видали сотні книг. Дехто з функціонерів (а ті, відомо, наймудріші, зокрема, поки вони при владі!) вже навіть радив зупинити вивчення життя українців Чехословаччини — та ж видано пару збірників пісень, пару збірників казок, є збірник прислів'їв та приказок, є книга про вишивки — і непогана книга! — є й про крашанки, є нарис про школи, є дещо про народну творчість — дійсно з глибин віків! — є дещо про Павловича, Духновича, Сильвая, Ставровського, Добрянського, є про участь українців у другій світовій війні та про їхню участь у національно-визвольній боротьбі, є про дротарів та про свидницькі фестивалі, є й про звичаї на селі, є вірші народних поетів, є й статті про націоналістів, є — хоча кричуще мало — також про комуністів, є навіть натяки про потребу бодай телевізійного віконця — (хоча самого віконця все ще нема!), є натяки про потребу фільму.., але яке з названих чи не названих питань народного життя вивчене, висвітлене й активно служить подальшому розвитку культури нашого населення?

Та навіть коли б окремі ізольовані питання (біографії діячів, видання їхніх творів) були вивчені й висвітлені — це було б лише збирання матеріалів замість того, щоб вивчити, висвітлити й зрозуміти смисл всього історичного життя й намагань українського населення під Карпатами.

А поки такого солідного й всебічного вивчення, висвітлення й розу-

міння історичного життя українців Чехословаччини не буде, не буде й правильного розуміння історичного сенсу того життя. Буде лише захоплення окремими предметами чи явищами того життя (необов'язково лише за прикладом моди) і загальна негативна оцінка того життя в цілому як вияв його нерозуміння.

У підході до оцінки здобутків культури українського населення Чехословаччини ще навіть не поставлено питання про місце й значення народної культури у порівнянні з місцем і значенням творчості індивідуальних творців культури, не зіставили ми її як колективну народну творчість із здобутками індивідуальної творчості професіоналів, не вивчили особливості чи переваги творчості одних у порівнянні особливостей чи переваг інших.

За звичкою, за традицією інших народів, де поруч багатої народної творчості є свої Гете й Бетховени, Шекспіри й Мол'єри, Пушкіни й Достоєвські, Шевченко (він же ж неповторний) і Леся Українка, — і ми прагнемо висувати й підтягувати до рівня великих своїх «ділателів» на ниві народної культури чи літератури, які, не маючи належних талантів та, зокрема, належних умов для розвитку своєї творчості, не досягали інколи й сотої долі того рівня й значення творчості, яку тим часом творив «темний», за нашими уявами, «неграмотний», «бідний», гноблений народ.

Ми ще не поклали на одну шальку терезів прості (розумій: досконалі) народні пісні, народні казки, прислів'я, дерев'яні церковки, ікони, народний одяг, вишивки, крашанки, народні обряди й звичаї, звичаєве право, народні знання десяток ремесел, сотен праць, народне розуміння життя людини, природи й світу, народні вірування — етику, естетику, педагогіку, мораль та філософію народу, а на другу шальку терезів досягнення наших «великих» чи «видатних» — колишніх та сучасних — представників нашої науки та літератури, історії чи філософії, архітектури чи малярства за цілі сторіччя. Коли б ми зробили таке зіставлення — з урахуванням історичних умов та можливостей тоді і нині — то ми, переконаний, без великих зусиль порозуміли б де лежить — до сьогодні — основа вага нашої народної культури, хто її творці, де джерело, з якого треба черпати ще й сьогодні, щоб творити на рівні сьогоднішніх завдань, потреб, вимог та можливостей.

Таку особливість нашої народної культури — що вона до сьогодні є кращою, багатшою, мудрішою, нелицемірною й непідкупною частиною культури нашого народу, то вона не дала собі чи світові індивідуальних велетнів — своїх представників — створили віки й історичні умови в них — і ми повинні рахуватися з нею — тією особливістю: бачити красу й багатство народного життя там, де вони є, а не прагнути штучно будувати на велетнях, яких ми, на шкоду і на щастя, не мали. (На шкоду тому, бо справжні велетні дійсно підносять культуру свого народу на цілі етапи, розвивають її, а на щастя тому, бо в умовах неймовірного гніту нашого народу і його культури, голови велетнів були б котилися з гільйотин поневолювачів, як капуста, не давши світові й свому народові того, що вони могли б дати в інших умовах життя народу.)

Тому час зрозуміти специфіку нашої народної культури і бачити її ядро там, де воно є — в духовній творчості народу, цю творчість треба вивчити як основне культурне надбання народу і з цього основного надбання виходити при подальшому розвитку культури народу.

Здобутки індивідуальних творців — колишніх і нинішніх — треба також належно оцінити (вони ж, як правило, давалися лише немалими, часом лише геройськими зусиллями!), проте в цілому необхідно виходити з дійсності, що здобутки нашої народної культури попередніх періодів є — поки що! — нашими неперевершеними досягненнями, доказом нашого історичного життя й народного існування і як до таких треба ставитись до них з історичною повагою й розумінням.

Юрій БАЧА

Пряшів,
Чехо-Словаччина

УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ АНСАМБЛЬ «ОРЛИК» З ВЕЛИКОБРИТАНІЇ

Важка доля українського народу розкидала його по всьому світі. Закинула українців і у далеку Великобританію, батьківщину Шекспіра і Байрона. Емігруючи до Америки в пошуках кращого життя, група селян із Львівщини — сіл Білого Каменя та Хильчичів, яким забракло коштів на дальшу подорож, у 1983 році зупинилися в Манчестері. Це були перші українські переселенці у Великобританії, які поклали початок нашій діаспорі на цій землі. До 1904 року тут поселилося ще п'ять українських родин. Опинившись у чужому краї, нашим землякам довелося пережити чимало важких випробувань.

У 1911 році до Манчестера прибуло з Галичини ще близько 500 чоловік, з яких більшість, заробивши грошей, через пару років подалися далі — до Америки, а решта, понад сто чоловік, залишилося в Манчестері. Як і всюди по світу, так і тут українці почали гуртуватись у громади. Першою їхньою організацією був «Український клуб», який згодом переріс в осередок зустрічей українців із представниками інших національностей. У 1933 році українські переселенці в Манчестері мали вже досить простору загальнокультурну домівку, куди сходились, щоб обговорити свої наболілі питання та провести дозвілля.

Поповнилося наших земляків у Великобританії під час другої світової війни, куди з Канади прибули перші українські військові частини. Згодом, уже після війни, у 1947 році, до Англії прибули вояки й полонені з Європейського фронту, які тут перейшли на цивільний спосіб життя, а також чимало молоді — юнаків і дівчат із німецьких таборів. І тут, далеко від Батьківщини, вони почали інтенсивно влаштовувати своє родинне та громадське життя, об'єднавшись у «Союз українців Британії» (СУБ). 19 січня 1946 року відбулися його установчі збори. На сьогодні СУБ — це найбільша суспільно-громадська установа у Західній Європі, яка представляє інтереси всієї української громадськості Англії, що нараховує нині понад 30 тисяч чоловік.

СУБ проводить велику роботу — дбає про українців на британській землі, подає їм моральну та матеріальну допомогу, плекає українську культуру і проводить різні громадсько-культурні заходи: інформує про українське життя, друкує та поширює українські часописи й книжки, засновує та фінансує українські бібліотеки, будинки культури, опікується літніми людьми та інвалідами. СУБ видає газету — тижневик «Українська думка» (виходить з 1947 року) та англомовний квартальник «Український огляд». СУБ є власником «Інвалідської оселі» та будинку для людей похилого віку «Кобзарівка».

При СУБ діють автономні секції: Організація українських жінок, Спілка українських учителів і вихователів, Комісія допомоги українському студентству, бібліотека і музей ім. Т. Шевченка. Корпоративними членами СУБ є Об'єднання колишніх воїнів-українців у Великобританії, Спілка української молоді, Українська видавнича спілка, Українська інформаційна служба, Союз гетьманців-державників у Великобританії та Кооперативна спілка «Нова фортуна». СУБ — член Світового конгресу вільних українців, Координаційного осередку українських громадських центральних і крайових установ у Європі, Світового українського визвольного фронту, Європейської ради свободи та ін.

Найвищим законодавчим органом СУБ є щорічні загальні збори. СУБ має 52 відділи, з яких 45 опікуються культурними центрами, де розташовані школи українознавства, українські товариські клуби.

Українська громада у Манчестері на сьогодні нараховує близько тисячі осіб, які мають дві парафії — Української автокефальної православної і Української греко-католицької церкви. При церквах і громадсько-культурних осередках діють дитячі садки, суботні і недільні школи, літні табори, де діти вивчають рідну мову, історію, літературу, фольклор та етнографію України [1]. У Лондоні колись існувало Товариство українських літераторів, членом якого був відомий український

вчений — народознавець і природознавець, який певний час жив у Англії, Олекса Воропай, автор ряду цікавих книжок з українського фольклору та етнографії, особливо популярною з них є двотомна монографія «Звичаї нашого народу» (т. І — 1958, т. 2 — 1966), перевидана в Україні 1991 року. У передмові до першого тому (с. 10) є такі місткі слова: «В усіх народів світу існує повір'я, що той, хто забув звичаї своїх батьків, карається людьми і Богом. Він блукає по світі, як блудний син, і ніколи не може знайти собі притулку та пристановища, бо він загублений для свого народу». Ні, не забули звичаїв свого народу українці далекої Англії, не розгубили своїх національних духовних багатств — мови, пісень, танців та обрядів, які вже давно чарують весь світ своєю красою та розмаїттям. На терені Великобританії вони зорганізували хори, танцювальні, інструментально-вокальні ансамблі, драматичні гуртки, музеї української культури [1].

У 1949 році при СУБ у Манчестері створено чоловічий хор «Гомін» і фольклорно-етнографічний ансамбль «Орлик». Засновником ансамблю був прекрасний хореограф Петро Дністровик, за пропозицією якого танцювальний колектив названо «Орлик». Від 1971 року керівниками і хореографами ансамблю є його учасники Марія Бабич і Дмитро Парадюк. За час свого існування «Орлик» досяг високого мистецького рівня і здобув чималих успіхів на міжнародних фестивалях у Австрії, Бельгії, Голландії, Данії, Ірландії, Іспанії, Італії, Німеччині, Франції, Швейцарії, Швеції. Ансамбль чотири рази одержував перші нагороди на міжнародних фестивалях у місті Едінбурзі (Шотландія), займав перші і другі місця на міжнародних фестивалях в Лангохлені (Уельс), нагороджений багатьма грамотами та іншими відзнаками. У 1977 році з нагоди срібного ювілею королеви Англії Єлизавети II і князя Пилипа ансамбль брав участь у святкових благодійних концертах у Великобританії. «Орлик» іноді дає спільні концерти з Капелою бандуристів ім. Т. Г. Шевченка з Америки. Так, під час турне по Європі вони дали концерти більше як у 50 містах і знімалися у документальному фільмі «Європа вночі», а в 1974 році і 1978 році ансамбль «Орлик» здійснив успішне концертне турне разом із хором «Гомін» по Канаді й Америці. Цей мистецький колектив вже побачили тисячі телеглядачів у Європі й Америці. У 1988 році він виступав у Римі, брав участь у лондонських святкуваннях 1000-ліття Хрещення України-Русі. Керівники ансамблю викладають у Школі українських народних танців ім. Петра Дністровика.

І ось ансамбль «Орлик» вперше в Україні. Львів, Стрий, Дрогобич, Борислав, Моршин, Івано-Франківськ, Тернопіль, Київ — такий концертний маршрут артистів на рідній землі батьків і дідів у 1991 році. У Києві концерт «Орлика» припав на пам'ятний для нас День — 24 серпня, коли Верховна Рада України прийняла історичний документ — Акт проголошення незалежності України. Артисти ансамблю — це юні українці, діти й онуки емігрантів, народжені вже на чужині, але виховані в українському дусі на невмирущих скарбах українського мистецтва.

Концерт почався привітальною веснянкою — хороводом. Милували око плавні рухи артистів в українських строях (до речі, у кожного учасника вишиванка мала свій візерунок) та радували слух задушевні мелодії пісні «Чом, чом, земле моя!». Один з артистів звернувся до глядачів з такими зворушливими словами: «Достойна, святочна громадо! Наша дорога люба Україно! Називаю святочною громадою, бо для нас, що приїхали з далекої чужини, це насправді велика радість. Це — свято!» Відтак звучали вітання від українських громад Великобританії, від голови Союзу українців Великобританії д-ра Любомира Мазура, від ансамблю «Орлик» та його мистецьких керівників Марії Бабич і Дмитра Парадюка. «Наша прекрасна Україно! — про-

[1] Докладніше про українців у Великобританії див.: «Зарубіжні українці».— К., 1991.— С. 165—168.

довжував промовець.— Приїхали до тебе твої діти, щоб тобі віддати наш поклін, щоб тебе, Україно — наша ненько, побачити, щоб тебе, Україно, ще більше полюбити! Протягом 42-х років існування і праці нашого ансамблю «Орлик», через ряди якого перейшло близько 600 людей, ми постійно звертали свою увагу до тебе, наша ненько — Україно! А ти переживала тяжку неволю — наруги й переслідування. Ми боліли тобою! У твойому імені — імені України наш ансамбль «Орлик» плекав і ширив наше українське мистецтво, ширив його серед розкиданих по чужині українців, а також серед чужинців. У часах, коли вас, тут на рідних землях, за вияв національної символіки тяжко карали, переслідували і відправляли на заслання, наш ансамбль «Орлик» під своїм синьо-жовтим прапором виступав і здобував нагороди й переможні місця на міжнародних фестивалях вільного світу». На закінчення він сказав: «Благаємо Всевишнього, щоб допоміг при ваших зусиллях і нашій допомозі діждатися правдивої волі України! Бо ще не вмерла Україна і не вмре! Ти будеш жити, Україно! Щасти нам, Боже! Слава Україні!» Після бурхливих оплесків глядачів на високому професійному рівні були виконані дівочий ліричний танець «Полтавка» в супроводі пісні «А дівчина-горлиця», оригінальна композиція «Козацтво» (десять козаків вправно фехтували шаблями, показуючи свою спритність та силу у володінні зброєю), жартівлива залицянка «Гандзя», своєрідна композиція «Обжинки», що супроводжувалася піснями — то сумною протяжною «Зажурилася та й бідная вдова», то швидкою й веселою — «Вийшли в поле косарі», мелодії східноукраїнських пісень і танців інструментальної музики, ліричний дівочий танець «Сніг у саду», який поєднувався з дуже гарною тужливою піснею, котру я вперше почув,— «Піду я в садочок». Закінчився перший відділ концерту жвавими зимовими розвагами «Метелиця» під звуки жартівливої пісні «Ой на горі метелиця». Зал був у захопленні. І спали на думку слова О. Кошиця: «...Іскри веселості, гумору й сатири пісень «Жартівливих» (а це стосується й танців.— *М. Г.*) випромінюють принадне світло життєздатності й здоров'я народу лагідної вдачі, чутливого, але сильного й мужнього» [2].

У другому відділі концерту були виконані: жартівлива сценка «Маруся» в супроводі гумористичної пісні «Якби мені сивий кінь», дівочий танець «Купало-віночки» у поєднанні з ліричною піснею «Ой вийшла я ранесенько». Згодом милозвучно залунала патріотична пісня на слова М. Устияновича (музика Миколи Лисенка) «Верховино, світку ти наш!» та мелодії західноукраїнських пісень у виконанні інструментального оркестру. Вихром закружляли юні артисти в темпераментних танцях «Аркан» і «Коломийка». А згодом пішли залицянки «Козак» та дівочий танець «Васильки на поляні».

І на завершення ансамбль «Орлик» виконав традиційний іскрометний «Гопак». Оплески! Квіти! Вигуки: «Слава!» — це нагорода нашим гостям за ту насолоду, якою ми впивалися протягом двох годин. На прощання Д. Парадюк сказав, що він щасливий, що ансамбль виступив у столиці вже незалежної України.

Останнім акордом цього пам'ятного концерту було пісенне привітання учасників «Орлика»: фольклорно-етнографічний хор «Гомін» під керівництвом Л. Ященка натхненно виконав патріотичні пісні «Збираймо воєдино усю нашу родину» (слова і музика Л. Ященка), «Ой у лузі червона калина», «Гей, там на горі Січ іде!» та «Ще не вмерла Україна». Співали також і гості. Це було справжнє свято! Було єднання сердець дітей України, роз'єднаних кордонами, України, що воскресає і збирає та пригортає до себе своїх синів і дочок, де б вони не жили.

Михайло ГУЦЬ

Київ

[2] *Кошиць О.* Про українську пісню й музику.— Нью-Йорк, 1970.— С. 7.

elib.nplu.org



ПУБЛІКАЦІЇ

КОБЗАРСЬКА ПІСНЯ ЮХИМА СЕНЧЕНКА

1952 року стараннями дирекції Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН України було завершено обладнання спеціальної автомашини для збирання народної творчості. Основну працю над «фольклорним комбайном» (так жартівливо називали машину) здійснив «майстер на всі руки» В. Г. Спінатьєв, котрий трудився тоді в названій установі. За розміром вантажівка була невелика (ГАЗ—51). Одна з військових майстерень спорядила її цільнометалевим кузовом, у якому розмістили робочий стіл, два зручних дивани, два магнітофони («Дніпро»), камеру для кінознімання (здається, одеського виробу), невеличку (потужністю 2 кв) автономну електростанцію, чого вповні вистачало для роботи експедиції за відсутності постійної електромережі (а на початку 50-х рр. цього в сільській місцевості було дуже мало).

Влітку експедиція ІМФЕ (котру очолив автор цих рядків) виїхала на Полтавщину для збирання зразків народної творчості. Вона побувала в Кременчузі (зокрема, в правобережній його частині Крюкові) і приміській смузі, Полтаві, Диканці, Шишаках, у відомому ще з часів російсько-шведської війни с. Веприку. Тоді вдалося зібрати чимало невідомих народних пісень або досить відмінних їх варіантів. Особливо сильне враження справили багатоголосі пісні, записані в с. Ковалівці (Диканького району). Вони передусім привабили самобутніми гармоніями, своєрідними і незвичними сполученнями різних функцій, справді натхненним виконанням. Незважаючи на важку цілоденну працю на полі, прості сільські трудівники майже всю ніч проспівали перед мікрофоном. Деякі з тих пісень включив до програм Українського народного хору його керівник Г. Г. Верьовка. Прослухавши ці записи після повернення експедиції до Києва, М. Т. Рильський зауважив, що у Ковалівці був у свій час гарний хор. Як з'ясувалось, академік небезпідставно висловив таку думку. Ковалівка дійсно славилась колись церковним співом.

З метою поповнити експедиційну машину пальним, вона відвідала спеціальне підприємство у Краснограді (в сусідній Харківській обл.) і зокрема, розташоване поряд село Наталіне. Тут нам порадили звернутися до місцевого знавця народних пісень бандуриста Ю. Сенченка. Старий виділявся огрядністю і силою, характерними «запорозькими» вусами — ну справжнісінький козарлюга (тільки, на жаль, сліпий на одне око). Спершу бандурист нічого не говорив про свої родинні обставини. Пізніше ж признався, що він батько відомого українського письменника Івана Сенченка.

Одначе Ю. Сенченко знав пісень небагато. А до прохання повідомити хто їх знав більше — ставився ревниво. Серед записаних від нього фольклорних творів виявилась і дума «Батьків плач за синами». На жаль, не пригадую, чи записали її на магнітофонну плівку. Мабуть ні, бо, як здається, пального у Краснограді не виявилось, а електрики в с. Наталіному ще не було (пісенні ж слова фіксувалися на папері). Через відсутність музичної частини даний запис нікому не показали і, зрештою, тривалий час вважали загубленим. Тільки недавно, переглядаючи старі папери, автор цих рядків виявив «Батьків плач за синами».

За нинішнього ознайомлення твір передусім вразив повною відсутністю у ньому характерної атрибутики, як також політизації та ідеологізації, що ними колись

elib.nplu.org

наповнювалися зразки «сучасного» фольклору. В основі думи — народне горе, журба й печаль, спричинені передчасною загибіллю, дітей, котрі віддали життя у боротьбі з лютим ворогом. Ю. Сенченко твердив, що «Батьків плач за синами» виник як реакція на недавні трагічні події, пов'язані з Другою світовою війною. Можливо, це так, бо герой думи сумує не за одним сином, а за синами, що становило трагедію дуже багатьох родин, коли на фронтах гинули всі покликані на війну її члени.

В загальному характері і структурі «Плачу...» проглядають найтісніші зв'язки з традиціями жанру. Будова твору оповідно-речитативна. У принципах і методах версифікації помітне місце посіли дієслівні рими. Викладення позначене використанням сталих (думних) епітетів, багатством образних порівнянь. Епічну розповідь сполучено з типово національними ліричними елементами. «Плач...» не можна назвати класичним за формою. Тут ще відчуваються пісенні впливи. Проте цілий текст уже поділяється на смислові уступи, що передають стан душі нещасного батька, його уявну розмову з долею і загиблими синами.

Як зазначав Ю. Сенченко, він перейняв думу від когось з мандрівних кобзарів. Можливо так і було, хоч експедиції не вдалося зустріти жодного з них. Та й цього, мабуть, і не могло статися: ще за життя «батька всіх трудящих» таких народних співців — своєрідних носіїв національної традиції — жорстоко переслідували представники влади.

Київ *МИКОЛА ГОРДІЙЧУК*

БАТЬКІВ ПЛАЧ ЗА СИНАМИ.

У неділю рано, рано-пораненьку
Сидить старий батько,
Плаче потихеньку.
Схилив сиву голівоньку,
Гірко, гірко плаче,
Сам з собою розмовляє:
«Боже милий!
Якби був я орлом сизокрилим,
Полетів би в чисте поле
Пошукати долі.
Доле гірка, доле злая,
Змилуйсь надо мною,
Будь добра зі мною.
Пошли мені щастя полем походжати,
Буйних вітрів попитати,
Своїх синів пошукати.
Буйних вітрів я питаю,
У ланів, лісів прохаю,
Старому пораду дати:
А де можна синів розшукати?
Чи в горах високих,
Чи в долинах глибоких,
Чи у чистім полі,
При битій дорозі,
Чи в діброві зеленій?..
Ой сину ж мій любий,
Ти ж моя надіє,
Озвись, моя втіхо,
Як вітер повіє.
Хотів би я бачить,
Хотів би я знати,
А де твої ніжки походжали,
Сирую землю потоптали,
До неї грудьми припадали,
Отця й неньку споминали?»
«Спочиваю, старий батьку,
У чистому полі,
При битій дорозі.
Брати мої круки — провідують,
Мої темні кучері тай розчісують.
Сестриці-сороки — прилітають,
Моє біле личко пір'ячком покривають...
Вовки-вовченята, вовки-сіроманці,
Одвідують мене вранці!»

З ІСТОРІЇ ПЕРШОЇ КИЇВСЬКОЇ КАПЕЛИ КОБЗАРІВ

В Центральному державному архіві України в травні 1989 року автору цих рядків вдалося виявити цікаві документальні матеріали про Першу Київську капелу кобзарів, яка розгорнула свою діяльність в період відродження української культури — в 20-их роках. Гадаю, що в цих матеріалах є дані, які зацікавлять не лише істориків кобзарського мистецтва, а і ширші кола читачів.

Зокрема, цікаві матеріали містить «Звіт Першої Київської капели бандуристів за 1924 рік». З нього передусім довідуємося про точну дату заснування капели — 1918 рік, її перших учасників — «робітників та селян, що захоплювалися кобзою».

«Фактично,— говориться в цьому документі,— регулярна праця капели розпочалась (на основі розпорядження Київської губпросвітосвіти в 1920-му році), лише з половини двадцять другого року, зосередившись на Київщині (в місті Києві та неда-

леко на периферії). За зазначений час капела улаштувала понад 200 концертів загальних та 40 дитячих по школах».

«На початку 1924 року капела мала змогу виступити в м. Києві з показним відновленим концертом (як репертуарно, так і художньо) для представників музичних та громадських установ. Концерт зробив несподіване враження і зазначена аудиторія морально підтримала капелу щодо регулярного проведення її виступів надалі (відношення музичної комісії музичного товариства ім. Леонтовича від 10 травня ц. р.). Для цього ж треба було одержати дозвіл та завдання від Головполітосвіти, виявити свою роботу на місцях та селах Київщини, Полтавщини та Чернігівщини. Був впорядкований репертуар та затверджений Вищою репертуальною радою при Наркомосі, з котрим (з етнографічними та присвяченими капелі композиторськими матеріалами, з стародавніми кобзарськими думами, народно-побутовими, гумористичними, та сучасними революційними піснями в формі хорів, тріо, дуетів та соло), капела і вирушила 15 липня, до 7 серпня улаштувавши 18 концертів, головним чином на Київщині по таких місцях: Баришівка, Гребінки, Пирятин, Липовиця, Липовецька цукроварня, Прилуки, Ічня та Парафаївська цукроварня, маючи в складі своїх слухачів робітництво (коли на виробництві) та селянство. Капела лишала певне враження, як художнє так і змістовне, маючи великий успіх, про що говорять відклики преси та окремі замітки з місць улаштування концертів».

Детально говориться в звіті про плани подальшої роботи цього кобзарського осередку. «Малюючи перспективу праці на 1925 рік, план котрої має капела, вона розраховує на виконання його і на існування, як організації взагалі надалі при більш прихильній допомозі вищих державних установ і лишається певна в тому, що в час великого пролетарського будівництва, в час відродження і вільного розвитку пролетарської народної культури наші проводирі не прийдуть без уваги мимо низової масової народної творчості, що за цілий час історичних перетурбацій лише тепер може вимоги право на існування [...]. Час звернути на це увагу, дати народній кобзарській музиці відповідне місце і не дати вмерти відповідним народним організаціям».

Крім звіту, про те, як собі уявляли подальший шлях розвитку капели її організатори, свідчить конкретизований план діяльності цього мистецького осередку. Здійснити його капелі не вдалося. Очевидно, і в той час «владі комісарів» не дуже було довподоби кобзарське мистецтво.

Іван САЧЕНКО

ПЕРСПЕКТИВНИЙ ПЛАН РОБОТИ КОБЗАРСЬКОЇ КАПЕЛИ НА 1925 РІК

Капела кобзарів у перспективі на 1925 рік своє існування уявляє лише як державна кобзарська організація на Україні, в умовах державного утримання, на котре розраховує мати право на час своєї праці серед широких пролетарських кіл громадянства...

Виходячи з вищезазначених умов та вимог свого статутного положення, прагнучи до використання якнайраціональніше часу в 1925 році щодо планування праці капели в умовах розвитку кобзарського мистецтва на Україні ставить своїм завданням:

1. Поширити свій склад із фахівців кобзарів щодо вимог художнього гуртового та солевого виконання можливого кобзарського репертуару, маючи на увазі зразкове кобзарське виконання, як з боку інструментального, так і співочого (до складу кобзарського гурту з 12 осіб).

2. Маючи на увазі реорганізувати — відновити свою працю в репертуарному відношенні (поширення революційного репертуару, як гуртового так і сольевого), постановку його на належну художню височінь, в регулярній праці капелі уділяти на рік три місяці, що мусять використовуватись лише для виготовлення нового репертуару та художнього піднесення капели. Ці три місяці мусять використовуватись періодично помісячно, а після кожних трьох місяців регулярно улаштовати концерти в подорожах.

3. Як виконавці народного кобзарського мистецтва, що стосується головним чином села та робітництва, в 1925-му році звернути увагу на обслуговування зазначенних головним чином селянських верств громадянства по можливості якнайбільше виявити свою роботу на селі та великих робітничих осередках, а за для цього протягом 1926 року ввесь час переводити (за винятком періодичного місяця по п. 2) регулярних концертових подорожей з докладами до них про кобзу-бандуру з метою введення цього інструменту в форми музичного виконання до широкого вжитку пролетарського громадянства. Подорожі проводити по селах та містах в межах України, головним чином в тих губерніях, де капела ще не була, а також дві подорожі на 1925 рік за межі України (рахуючи кожну по місяцю), одну з них в РСФСР та другу на Кубань.

4. На підставі свого статутного положення та повного виявлення потреби в широких колах, що спостерігалась капелою в процесі її роботи, популяризуючи бандуру, є потреба удосконаленого інструменту, яку зумовила відсутність нових майстерень інструменту по найкращій системі. Заснувати в 1925 році майстерню кобз при капелі, що мусять виробляти кобзи по найбільш удосконаленій системі, ухваленій Всеукраїнським кобзарським з'їздом.

5. Скликати Всеукраїнський кобзарський з'їзд, що мусить виробити певну найкращу відповідну систему кобзи, обміркувати розвиток кобзарської справи на Україні у певному реорганізаційному напрямку (заснування гуртових кобзарських об'єднань та укладення етнографічних матеріалів).

6. Засновувати по-можливості кобзарські осередки по великих селах та містечках, де виявиться певна зацікавленість та знайдуться сприятливі умови.

7. Провести якнайбільшу збірку етнографічного стародавнього та сучасного народнотворчого музичного матеріалу, що мусить створити [...] грунт щодо вивчення народного побуту та його масових психологічних відбитків.

Уповноважений Андрійчик, адміністратор І. Середа, секретар М. Полотай.

ЦДАЖР УРСР, фонд 257, оп. 1, справа 189, арк. 304—307.



Веснонько-весно. Музей народної архітектури та побуту України. Київ. 1991.

elib.nplu.org



НАРИСИ, ЕТЮДИ

ЗУСТРІЧІ З ЄВГЕНОМ АДАМЦЕВИЧЕМ

Це було велике свято всієї України, а відбувалося воно в палаці «Україна» у квітні 1989 року. Тоді зібралися співці-кобзарі «до рідної хати» — найкращого палацу столиці. І тільки ступили на сцену, а вслід за ними ішли віки, ішла історія краю, йшли запорожці, ішов Шевченко з «Кобзарем»...

Серед сучасних співців-гомерів наших, здавалось, був і невидимий Остап Вересай з своєю небагатострунною кобзою. Його хоч і не бачили присутні, але душу відчували.

Скільки в кобзі, Вересаю,
Струн пекучих у твоїй?
Що в серця перевисає?
Скільки горя і надій?

Так само наче непомічений ніким увійшов до великого палацу Євген Адамцевич «Запорозьким маршем» у виконанні юної Тетяни Лободи, аби заперечити небуття доблесті і геройства, сколихнути принишклий зал, викликати нову бурю захоплень.

Не хотілося вірити, що минає сімнадцятий рік, як вже не чути його співу та гри, що взагалі в мене не було ніякої зустрічі з ним. Але він сам засвідчив одну з наших зустрічей у своїх листах до знавця кобзарського мистецтва Олександра Правдюка і до Івана Родаченка, надісланих у жовтні 1968 року. «В той день, як ми приїхали додому, завітав до нас Олекса Ющенко, казав, що їде до Києва, а також казав, що в журналі «Народна творчість» є ваша стаття про мене, цікаво прочитать. Слухав себе по радіо, мов би то не я. Роменчанам дуже сподобалось». Це ж засвідчує другий лист. Обидва вони опубліковані в журналі «Народна творчість та етнографія». Про ту давню зустріч я вже згадував. Саме тоді він з дружиною Лідією Дмитрівною закінчував читати «Останні орли» Старицького, був у полоні образів Гонти, Залізняка, наспівував «Гуля Максим, гуля батько, степами, лісами».

Євген Олександрович цікавився історією свого народу. І при другій нашій зустрічі, вже 1970-го, ми ніби продовжували розпочату розмову. І вже награє, наспівує:

А вже років двісті,
Як козак в неволі,
Понад Дніпром ходить,
Викликає долю.
Гей, вийди, вийди із води,
Визволь мене, серденько, із біди.

Потім у приспіві чулось:

Гей, гей, у неволі, у ярмі,
Під турецьким караулом, у тюрмі.



Кобзар Євген Адамцевич.
Мал. художника Мар'яна Маловського.
Папір, олівець. 1968.

«Діставалось» там і Хмельницькому:

Гей ти, Богдане, гетьмане,
Занапастив Україну і мене.

Цікаво, що згадана пісня у виконанні Адамцевича дуже відрізнялася від запису Анатоля Свидницького, друкованого в 1901 році в «Літературно-науковому віснику». Вона більш подібна до публікації, зробленої журналом «Прапор» (№ 6, 1989, Харків), тобто після вже неоднорічного небуття кобзаря. Це дає підстави гадати, що запис у «Прапорі» ймовірно йде від Адамцевича, адже в цьому регіоні — Сумщина, Слобожанщина — де він виконував і цю пісню. Взагалі ж, кількість варіантів свідчить про популярність та життєздатність згаданої пісні в народі.

Отож, бесідуючи трохи на історичні теми, згадав я оповідання Олекси Стороженка, переказав зміст «Ковбаси», де йдеться про бандуриста і його мандрівку з Ромна у Сміле. «—Сміле, це ось рукою подать від нашого Ромна!» — зауважує Євген Олександрович. Один з героїв оповідання «перекидав через Сулу двопудову гирю!».

— Е-е! Це все про наші краї! Треба — звернувся він до дружини, «своїх очей», як шанобливо звав її,— дізнатися, чи є в нашій бібліотеці, та почитати! А як не буде в бібліотеці, то прошу вас, надіслати мені з Києва.

І далі продовжував:

— Ото й мене, ніби двопудову гирю перекидали... Ну, не через річку Сулу, чи там трохи меншу Роменку, що на Процівці, але через дорогу в полі перекидали! По дорозі до Смілого десь попросили мене подорожні люди поспівати. Я й почав. Та саме наспіли — і де вони взялись? — роменські міліціонери, почали лякать мене, взяли самого в машину, відвезли далі від хутірця чи села і... кинули, як гирю, напризволяще...

— А що ж співали ви такого недозволеного, що так не сподобалось блюстителям порядку?

— Та ото ж, як почали примусово колективізовувать, то й начувся я від людей такого, що просилось у пісню. Свої ж ніби всі, але керівники села вже по-інакшому зодягались і говорити почали не по-нашому: а щоб значніші були, то «голіфе» понатягали замість наших звичайних штанів! Начальники... Щоб відрізнятись від хліборобів, гречкосіїв! Ото я тоді дещо почув про голіфоносів, дещо додав свого. І це ж не про всіх керівників, а про хитрунів-дармоїдів, що шилися в начальники...

От я й почав про історію, а кінчив про «голіфе»...

Колись, було, татарва,
Турки та поляки —
Гризли, гризли Україну,
Як тії собаки.
А тепер голіфе,
Кривії коліна,
Це все те, та не те...
Гине Україна.
Ми боролися за волю,
А де її діли?
Всі нас доять, як корову,
Гонять до артілі.
Та все тягнуть з мужичка
Якісь недоплати.
Беруть свитку, кожушок,
Виганяють з хати.
Що робити, де подіться,
Щоб позбутись лиха?
Хіба в землю нам зариться,
Лежать собі тихо.
Оце тобі, Україно,
Такая заплата,
Що годуєш дармоїда,
Голіфе прокляте.

— А співав я, було, і тут, в Ромні, на базарі, і в інших місцях. Знав її і Степан Йосипович Шкурат, з яким я був добре знайомий. ...Ось цю пісню своєрідно «прокоментував» полтавець Петро Ротач, що знав кобзаря:

На Собороному майдані
В достославному Ромні,
Адамцевич вранці рано
Серцем водить по струні.
Сточили базарові,
Стали щільно довкіл.
В душу б'є правдиве слово
І пече, як рану сіль.
В селах голоду примара,
Вигріба останнє власть.
Діти плачуть, божа кара...
Хто їм крихітку подасть?

Євген Олександрович продовжував свою розповідь.

— А ось чи не написали б ви про цигана та державну позику... Отож прийшли до цигана аби підписався на позику. А він саме підковував коня.

— Що це таке «позика»? — питають.

— Ну, хіба не чув, не знаєш? — дивуються. Держава позичає в тебе, а потім оддасть. Бо саме в неї нестатки...

Думав-думав циган, почухав голову та й каже:

— І що то за держава, що позичає в цигана... Ну ось підкую коня, як мені щось дадуть, то позичу...

Про циганову скруту я таки склав частівки, уволив бажання кобзареве...

Підписуйся на позику,
Не ховайсь, цигане.
Все віддасть тобі держава,
Як багатша стане.
— Краще я зроблю сапу,
Підкую коняку,
Бо тих грошей у цигана
Півкопійки з гаком...
А коняку вже тоді
Не слід підганяти,—
Вона швидше побіжить
І від циганяти!
Нагострю я лемеша —
Сонцем заіскриться,
Бо перейде вся душа
Коваля у крицю.
Я багатства кожну мить
Для держави зичу.
Але серце аж болить,
Бо що я позичу?
Був у мене б хоча гріш
Я б поклав на бочку...
Мабуть, візьмеш скоріш
З голого сорочку.
Чи не гріх, чи не сміх
Позичать державі,
Що в газетах усіх
Сяє в злоті-славі...
— Не позичиш, браток,
Ти державі, бачу.
Розкуркулю молоток
Й ковадло в придачу.
... Діти горнуться, кричать
Біля свого татка,
А циганка пришива
Латку на нестатки.

— От і згадали ми таке ніби давнє, але незабутнє. Ото як Панаса Мирного «Лихо давнє і сьогочасне»... Можна б і мелодію підібрати до цих гіркуватих слів... Та вже про те не хочеться більше братись... Хай не вертається таке ні на яку землю...

У грудні 1968 року Євген Олександрович був запрошений Музично-хоровим товариством на виступи до Києва. В готелях не знайшлося місця і тоді кілька ночей він жив у маленькій, але теплій кімнатці в приміщенні Міністерства охорони здоров'я поблизу Верховної Ради України.

Я відвідував його дванадцятого і чотирнадцятого грудня. Він розповідав про себе, охоче співав. Коли я сказав, що поруч з будинком міністерства стоїть Маріїнський палац, в якому перед війною було розміщено музей Шевченка, він забажав обійти той будинок.

— То ж для царів будували... Та як же добре, хай хоч не довго побував там наш Кобзар своїм духом...

Ми з ним у супроводі Лідії Дмитрівни ходили в парку, обійшли палац. Лідія Дмитрівна все, що бачила, по-своєму переказувала йому. Він коротко сказав:

— Ото краса! І Кобзареві все-таки пощастило побути в отій красі...

Перед прощанням в тій же маленькій кімнатці програвав «Запорозький марш»...

Пізніше мені щастило слухати славетну мелодію у виконанні оркестру народних інструментів під керуванням Якова Орлова і в Києві, і в Сумах. Тепер його виконують часто.

А вперше почув його в роменській хатинці кобзаря. Він схвилював мене і я тоді ще намагався висловити своє захоплення, переказати віршем свої почуття. За бесідою з кобзарем не встиг я до київського автобуса, ночував у новозбудованому готелі біля пам'ятника Шевченку — витвору славного нашого земляка Івана Кавалерідзе. Та ніч і хвилююча мелодія і навіяли мені вірша до тепер відомого всім марша запорожців.

А через багато літ написав я ще один вірш «Євген Адамцевич творить «Запорозький марш», який надруковано було в «Літературній Україні» в березні 1991 року в добірці моїх віршів «Гомери України».

Нещодавно в «Пам'ятках України» за 1991 рік я натрапив на такі слова: «Адамцевич не був автором «Запорозького маршу», як інколи помилково оголошують, чи друкують. Він лише зберіг і доніс до наших днів цю геніальну мелодію... сердився, коли його називали батьком «Запорозького маршу». Як він сказав, цей твір був **автентичним** (підкреслення моє.— *О. Ю.*) козацьким маршем, створеним ще десь у XVII ст., й звідти кобзарі його передавали один одному...» (Данило Кулиняк).

Я ніколи не чув, щоб Євгена Олександровича називали буквально «батьком» маршу. Олександр Правдюк, автор книжки «Роменський кобзар Євген Адамцевич» у примітках до переліку творів, які виконував кобзар, зазначає: «Запорозький марш»... перейняв у 1926 році від кобзаря І. Положая, дещо переробивши». Я теж чув від Адамцевича, що він «перейняв мелодію», але — скромно додав: «в марші є й мого трохи»... Отже, коли «трохи додано свого, тобто йдеться вже про свою обробку твору, це вже дає право на авторство. Та й посвідчив мені, що «важкенько довелося доходить до того, що вийшло в голові...»

Євген Адамцевич доклав чимало зусиль, аби подарувати нам славний твір. Дехто й тепер щось додає свого до маршу — так ми знаємо обробку В. Гуцала, що виконується оркестром народних інструментів. Але в основі «Запорозького маршу» лишається праця Адамцевича, оте «дещо і своє», і пам'ять єдиного кобзаря, що зберегла давно почуту мелодію. Коли б не він, може б, ми й не мали такого шедевру, адже ніхто, окрім Адамцевича, не виконував його. Не лише зберіг те, що почув, а відтворив, реконструював, зробив віддарунок своєму народові.

В його особі маємо не лише виконавця, а й творця. Це також підтверджує і пісня «Сміються, плачуть солов'ї», яку виконуючи він додав і свого, видозмінює «мелодійний малюнок» (О. Правдюк), не повторює мелодію «дослівно» в багатьох куплетах пісні. До речі, кобзар знав про долю свого земляка поета Олександра Олеся і говорив мені, що співав «солов'їв» на базарі в Білопіллі, там, де «малими босими ногами» ходив автор хвилюючих слів. Пам'ятаю, як він співав:

Кобзо моя, порадниця,
Струни золотії,
Порадь мені, відрадниця,
Розвій тяжкі мрії...

«Тяжкі мрії» часто охоплювали душу кобзаря. Бо ж хіба не було такого, що забороняли співати прилюдно в Ромні та в інших місцях.

Ось почувши кобзареву пісню, що починалася:

Не журися, Манько,
Що ми комуністи,—
Мужики прироблять,
А ми будем їсти...

— підійшов міліціонер і повіз кобзаря в міліцію. Йдучи в такому «супроводі», Євген Олександрович не витерпів і почав наспівувать:

Ой який тепер світ настав,
Що міліціонер поводатирем став...

І той міліціонер виявився з доброю душею — відвів трохи далі від базару, повернув на вулицю Щучки та й випустив, попередивши, що як повернеться знову на базар, то потрапить вже «не в такі руки». І потрапляв, бо не міг бути в самотині: де народ збирається, там кобзареві добре співається...

«Як той Адамцевич грає, наче в нього не одна кобза, а кілька» — захоплено говорив про нього сам Єгор Мовчан. А на похороні Мовчана виплакував своє горе роменський кобзар, і звучало багато його кобз...

Євген Олександрович з дружиною переїхав жити до дочки в село Холмівку поблизу Бахчисараю в кінці 1972-го, а невдовзі прийшла звістка, що його не стало.

Немає Єгора Мовчана.

Немає Євгена Адамцевича.

Кобзи їхні поруч у музеї вічного Кобзаря в Каневі.

...Слухаю, впиваюся дивною зливою наснажуючих мелодій в Палаці «Україна». Могутню думу та пісню виконують Андрій Бобир, Павло Супрун, Олексій Чуприна, Василь Литвин, Геннадій Нещотний, Семен Гнилоквас, Василь Нечепа, Віктор Мішалов...

А за ними — юні кобзарики. Співають діти, приймаючи естафету з натруджених рук дідів та батьків. Співають юні. Віриться: не вмре, не загине наша пісня, наша дума.

...І над всім значить, перекочується, заворожує «Запорозький марш».

Гримить вічною славою і силою нашого народу.

Володарює народна дума.

Олекса ЮЩЕНКО

Київ

Відомому українському поетові-піснярeві, знавцеві і пропагандистові кобзарського мистецтва та народного епосу Олексі Яковичу Ющенку виповнилося сімдесят п'ять років. Народився він в с. Хоружівці Недригайлівського району на Сумщині 2 серпня 1917 року. Закінчив Роменський сільськогосподарський технікум та Ніжинський учительський інститут.

Працював журналістом, керував літературним об'єднанням Чернігівщини. В час війни — редактор на радіостанції ім. Т. Г. Шевченка. Автор багатьох збірок поезій, серед яких — «До рідної землі», «Джерела», «Люди і квіти», «Краса землі», «Материне сонце», «Шевченко йде по світу», «Вирій», «Тиша в росянім вінку», «Висока хвиля», «Барвінкова сивина», десяти збірок для дітей. Чотири книги прози — нариси, етюди, спомини — про майстрів слова, мистецтва — «Безсмертники» та «В пам'яті моїй».

Автор книжки про українську пісню «Пісня і праця», трьох збірок пісень «Україно, серце моє», «Серце матері», «Ромен-цвіт», написаних у співдружності з композиторами Ревуцьким, Майбородою, Дремлюгою, Мейтусом, Лазаренком, Філіпенком, Кос-Анатольським, Р. Савицьким. На передані радіостанцією в час війни слова «Пісні полонянки» на окуповану територію була створена музика невідомим композитором. Її співали наші бійці на фронті, в партизанських з'єднаннях.

О. Ющенко — Лауреат премії «Чуття єдиної родини» ім. П. Г. Тичини. Заслужений працівник Культури Білорусії, нагороджений Почесними Грамотами Верховних Рад України, Білорусії, Чувашії.

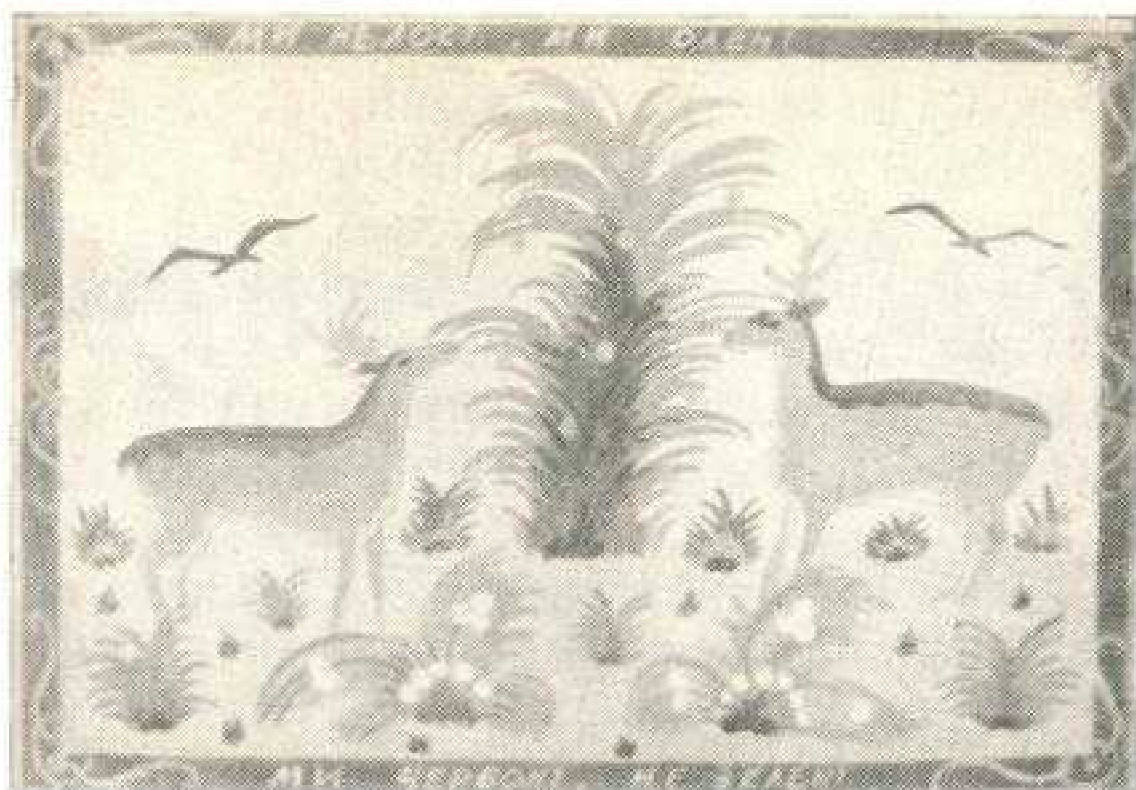
На слова його твору «Любисток» написав музику кобзар А. Парфиненко з Харкова, а на «Козацьку пісню» кобзар Микола Мошик з Сум.

Поет писав про кобзарів Є. Адамцевича, Є. Мовчана — нариси, вірші, а також про кобзарів Остапа Вересая, Кучугуру-Кучеренка, сучасних Олексія Чуприну, Павла Супруна, Володимира Перепелюка, Володимира Кабачка. У травні 1941 був на святі Остапа Вересая в Сокиринцях разом з групою письменників, яку очолював Павло Тичина. На 60-річчя Єгора Мовчана був запрошений М. Т. Рильський, брав участь у вшануванні кобзаря в його рідному селі Великій Писарівці на Сумщині.

Єгор Хомич Мовчан на 50-річному ювілеї поета виконав «Невольницький плач», «Смерть козака на долині Кодимі», «Івана Підкову», «У сусіда хата біла», та кілька жартівливих пісень. Дружба поета і кобзаря була довгорічною. У Пущі Водиці, де кобзар жив останні роки, О. Ющенко записав від нього «Пісню про голод» (її надруковано в журналі «Слово і час» в № 10 за 1990 рік). Слухаючи виконання «Запорозького маршу» Євгена Адамцевича, написав слова до музики.

Після виходу книги «Пісні Явдохи Зуїхи» (в запису Гната Танцюри) свій захоплений відгук «Хвилі пісенного моря» опублікував у нашому журналі. Виступав на сторінках журналу також з відгуком на збірку «Українські народні пісні» тощо.

Вітаючи ювіляра, редакція зичить йому здоров'я, щастя, нових творчих звершень.



ПИТАННЯ НАРОДНО-ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

КРУГЛИЙ СТІЛ З ПРОБЛЕМ ЗИМОВОЇ ОБРЯДОВОСТІ

Сьогодні, на хвилі національного відродження, почали змінюватися пріоритети і ставлення до історичного минулого, традиційної культури. Пошуки виходу із складної духовної кризи, потяг до гармонії світогляду, чистоти світосприймання примушують звернутися до свого коріння — батьківських звичаїв, ритуалів, нарешті — до своєї міфології.

З метою відродження і збереження обрядової спадщини, глибшого знайомства з локальною народною традицією Український центр народної творчості Міністерства культури, Всеукраїнське товариство «Просвіта» ім. Т. Г. Шевченка, Українське товариство охорони пам'яток історії та культури у січні провели в Чернівцях огляд виконавців традиційних зимових обрядів Волинської, Закарпатської, Івано-Франківської, Тернопільської, Хмельницької, Чернівецької областей.

У програмі — виступи на сцені Центрального палацу культури і біля ялинок на майданах міста, добродійні різдвяні концерти в лікувальних закладах і спецінтернатах Чернівців, обрядовий вечір «Даруй літа щасливії нашій славній Україні» в музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської, фольклорно-етнографічне свято «Різдвяні зустрічі на Буковині» в музеї народної архітектури та побуту, вечір знайомств з забавами і конкурсами «Новорічні посиденьки», виставка різдвяної символіки в обласному краєзнавчому музеї.

Огляд став поштовхом до пошуків і відтворення календарних свят та різдвяного циклу у їх первозданному вигляді, без театралізації і сучасних персонажів.

Чимало самобутніх, по-справжньому унікальних обрядів, показали учасники огляду. Так, у Шумському районі на Тернопільщині віднайшли старовинний звичай Волинського Поділля — переодягання Дідів. Глядач і компетентне жюрі мали змогу побачити і оцінити самобутність поліського варіанту обряду Свят-Вечора з Турійська на Волині (кер. Ольга Антонюк), оригінальність звичаю «приходьте на бички» з с. Белелуї Снятинського району на Івано-Франківщині (кер. Михайло Герліп), «Розколяду» із знаменитого Космача на Косівщині (кер. Параска Головчук), буковинського різдвяного плясу з с. Ржавинців Заставнівського району на Буковині (кер. Євген Петрик). Великим успіхом на святі користувався католицький вертеп «Бетлегем», який показав словацький гурт «Сторожницькі бетяри» з Ужгородського району на Закарпатті (кер. Василь Горват) і «солом'яні Ведмеді» у виконанні меланкуючого румунського гурту з села Красноїльська Сторожинецького району на Буковині (кер. Тодор Дорійчук).

Близько 30 колективів взяло участь у цьому незвичайному святі, яке вперше проводилося у такому масштабі на Україні. Надійну підтримку учасникам фольклорно-етнографічних програм надали меценати з Конгресу ділових кіл України і республіканського акціонерного

товариства «Українська біржа», малого підприємства «Витязь», які виділили значні кошти для відродження народних традицій.

Огляд у Чернівцях став приводом для серйозної розмови про те, чи потрібні такі свята взагалі, чи не багато ми втрачаємо, коли показуємо сільські звичаї на сцені? Які можливості і шляхи подальшого відродження звичаєвої культури, засоби її популяризації?

Про ці питання йшлося на Круглому столі, проведеному Українським центром народної творчості, у якому взяли участь етнографи, працівники культури, журналісти.

Голова жюрі письменник-етнограф В. Скуратівський, схвалюючи ініціативу подібних оглядів, закликав думати про майбутнє всієї України, збереження її традицій — національного нашого етнокоду. Можна збудувати Україну високого економічного зразка, але якщо втратимо духовність, то розчинимось як нація. І досі цього не трапилось лише тому, що ми зберегли свої звичаї, обряди, пісню.

На огляді, відзначив В. Скуратівський, ми побачили багато цікавого — від окремих звичаєвих фрагментів до цілих обрядових сюжетів. Наприклад, розігри коляди, реліктові обряди з житом, з солом'яним Дідухом і солом'яними Ведмедями. Ці релікти нам особливо треба берегти, зробити все для їх популяризації.

Слід записувати унікальні обряди, вишукувати людей, які їх ще знають. Залишилося дуже мало часу: може відійти покоління, яке зберегло в своїй пам'яті давні вірування своїх предків.

До подібних заходів повинні залучатися фахівці нестандартно мислячі, щоб кожен наступний огляд був поштовхом до нового. Зрештою, можна проводити кущові огляди, скажімо, гадань на Андрія, з відбором найбільш оригінальних елементів. Треба проводити попередню підготовчу роботу і викликати на огляд найяскравіші колективи. Нехай їх буде не так багато, як нині у Чернівцях. Але у них буде основне: оригінальність обряду, його давні витоки, первісна автентичність, морально-виховний заряд, магічність обрядодії, відповідні костюми, елемент нового, свіжого, але без отієї штучності інородного тіла.

В. Куєвда, перший заступник голови Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Т. Г. Шевченка, поділився своїми міркуваннями з приводу доцільності показу обрядів на сцені. Адже кожний обряд — це своєрідне таїнство, і виносити його на сцену — ризиковано. Втрачається сутність: оті емоційні переживання, які народжуються, формуються довкола обрядової ідеї, «пригнічуються» психологічним тиском залу. І в результаті маємо форму, а втрачаємо найосновніше, те, з чого складається обряд. А з другого боку, як ще широко можна показати той колоритний ансамбль чи добірку зимових свят? Відтворюючи обряди на сцені, популяризуючи їх, ми досягаємо важливої мети — руйнування негативних стереотипів, які склалися у ставленні до архаїки. Сьогодні ніхто не наважиться твердити, що колишнє — то віджиле і непотрібне.

Очевидно, форма огляду найбільш придатна для показу обрядовості, бо, в першу чергу, передбачає невтручання в те, що пропонують нам виконавці. Це дуже важливо.

Слід якомога ефективніше використати відзнятий на плівку матеріал огляду. Бо скільки людей побачило ті обряди? Жюрі та ще сотнядруга глядачів. А тим часом цей матеріал необхідний десяткам та навіть сотням спеціалізованих навчальних закладів для осмислення і вивчення такого феномену, як новорічно-різдвяний обрядовий цикл. Тут Товариство «Просвіта», особливо його первинні осередки, багато чого могли б зробити, наприклад, поширюючи й популяризуючи народний етикет. Добре прислужаться в цій справі і тематичні публікації, і видавнича робота.

Етнограф з м. Тального Черкаської області Вадим Мицик відзначив, що народна культура, хоч поволі, але стає на шлях відродження. І огляд, організований Українським центром народної творчості, це підтвердив.

Точніше даний огляд треба було б назвати «Зимові святки», але аж ніяк не зимовою обрядовістю. Це не тільки термінологічна невизначеність, а й певна втрата суті. Свято ніколи не є обрядом, як і навпаки. Якщо ритуальна сторона, величальні слова зимових святок виходили з їхньої природньої основи, то світославних пісень — колядок і щедрівок було обмаль, переважали церковні різдвяні пісні.

Що ж дав огляд для відтворення сутності Коляди як свята сонця, що світлом і теплом дає життя усьому сущому на землі? Ритуальні дійства, які виконувалися перш, ніж сісти до Святої Вечері, показали колядники з Турійська на Волині. Сім'я робить три кола навколо столу. Віддається шана сонцю, запрошуються предки до Святої Вечері, до медової куті. З вечірньою зорею засвічується і свічка, як втілення свята прийдешнього.

Обдарування колядників на Буковині, як от у Банилові Вижницького району, так і називається «коляда»— дар щедрий, дар сонячний. Тут зберігся і був відображений на огляді «Пляс» на подарування.

Колектив із Космача показав «Розколяду»— завершення триденних дійств. Ватаг-береза передає свою депутацію-капелюх із стрічками новообраному березі. Від цього часу він дбатиме, аби наступна Коляда була ще кращою. Жінки-щедрувальниці із Кіцмані відтворили суть Ордана. Ця святість в розумінні наших предків втілювалася в поєднанні світла і води: Ор — бог світла, Дана — богиня води. Йдучи з водосвяття, вони несуть у правій руці воду, в лівій квітку із митри й васильків із запаленою свічкою.

Колядування як вияв світославлення — то не тільки ритуальні дійства, а й символічні означення і вбрання. Свити, шапки, зорі, палиці, дзвоники, роги, сопілки... Усе це узгоджується із співом, віншуванням, побажанням і витворюється образ колядників, як посланців самого Коляди, вісників світла, гостей рокових.

Огляд колядницької звичаєвості у Чернівцях показав, що ми маємо священні і величні зразки у зимових святках, як у ритуалі, так і в співі, є прекрасні виконавці по різних регіонах. Тепер треба усе оте духовне багатство — сонячну символіку, світославні колядки, щедрівки, віншування, виголоси, дійства, звичаї, вбрання — ретельно зібрати і відновити свято Коляди у своїй благодійній суті та ідеї. За відродження народної культури має взятися держава, і тоді це стане всенародною справою. А починати треба з сім'ї, дитсадка, школи, навчальних закладів, творчих колективів.

Свої враження щодо огляду висловили Я. Сокол та В. Грицик, керівники зразкового дитячого фольклорного ансамблю «Феся» 8-річної школи села Волосянки Сколівського району Львівської області — гості свята у Чернівцях.

Їх ансамбль — лауреат багатьох фольклорних конкурсів, об'їздив чимало фольклорних фестивалів і оглядів різноманітних рангів, був у Польщі і Прибалтиці, несучи глядачам перлини бойківського мистецтва. Перебуваючи тут, у Чернівцях, на регіональному огляді традиційних зимових обрядів, вони побачили багато нового і цінного для себе. Шкоді тільки, що поруч із сильними колективами, такими, як із с. Прокурави та с. Кобаків Косівського району Івано-Франківської області, які представили обряди першого Свят-Вечора і церковного братства та з с. Чорногузів Вижницького району Чернівецької області з програмою Йорданських щедрівок, були й відверто слабкі. Переглядаючи деякі виступи, на думку спливало питання: «А де ж тут фольклор?» Адже народний костюм і народна пісня — це ще не означає фольклор. Деякі колективи взагалі виконували пісні не тільки не їх місцевості, але й зовсім чужого регіону. Відколи це пісня «Розпрягайте, хлопці, коні» з лихим приспівом «Маруся — раз-два-три — калина» стала західноукраїнською, та ще й буковинською? В деяких колективах переважала сильна сценографія, театральність, що теж псувало враження від виступу. І тому хотілось би, щоб до таких форумів відбирали колективи більш вимогливо. І обов'язково на такі свята тре-

ба залучати дітей — молоді паростки, яким міцніти і пронести крізь віки ці прекрасні традиції нашого народу.

Завідуюча відділом організації масових свят Українського центру народної творчості О. Рутковська розповіла про перші спроби Центру показати на столичній сцені зразки звичаєвої культури з різних регіонів України. Зокрема, були підготовлені обрядові програми «Радуйся, земле...», «Прийшли до тебе три празники в гості», «А вже весна...», «Вже весна воскресла...», художньо-публіцистичні програми «Як ще були ми козаками», «Останній кошовий», «Україно, ти моя молитво», вечори українського фольклору на Міжнародних фестивалях у м. Києві, Луцьку.

Відтворення місцевої традиції стало основною вимогою організаторів до учасників республіканських фольклорних програм. Вечори фольклору, які останні два з половиною роки збирали у великому і малому залах київського палацу «Жовтневий» тисячі справжніх цінителів народно-звичаєвої спадщини, на жаль, відійшли у минуле. Люди, які їх проводили, працюють в інших місцях, далеко не за фахом. Приміщення палацу арендуються під офіси біржовиками, а сцена надається переважно для розважальних заходів. Та збереглися відеоматеріали, які користуються попитом не тільки в Україні, а й за її межами. Вони зафіксували розмаїття народного календаря, зразки регіонального музичного фольклору, забутої козацької історичної пісні. Ними залюбки користуються у школах, клубних закладах, училищах та інститутах, українські громади за межами нашої держави.

Здавалося, міжнародні фестивалі фольклору, в яких брали участь тисячі виконавців, дадуть поштовх зацікавленому ставленню офіційних інституцій до традиційної спадщини, що є першоосновою професіонального і самодіяльного мистецтва. Та ні. Знову сільські самобутні колективи загнані у кутки, подалі від шановних гостей, їм випадає лише честь пройтися марш-парадом під час великомасштабних урочистостей, на які витрачаються шалені кошти.

Сьогодні сільський житель перетворився на пасивного споживача мистецтва. Уже четверте покоління (починаючи з 30-х років, коли порушилася вікова народна традиція і почали винищувати давні звичаї і обряди) у своїй більшості не бере участі у самому процесі творення. Втрачається культурний генофонд нації, стали рідкістю гарні голоси, здатність до самобутнього танцю, усе менше стає талановитої молоді. Тому необхідна єдина всеукраїнська програма вивчення екології фольклору, адже він був і залишається фундаментальною основою культури, важливим фактором її етнічної самобутності, духовного і естетичного виховання. І огляд у Чернівцях — важливий крок на цьому шляху.

Відповідальний секретар Українського товариства охорони пам'яток історії та культури заслужений працівник культури України А. Андрійчук, зокрема, сказав, що, незважаючи на гучні гасла, численні заходи і свята, глибинного інтелектуального відродження не помітно. Як і раніше, стоять обдерті храми, зруйновані фортеці, десятками і сотнями зносяться стародавні городища, кургани. Ледь животіють колись квітучі осередки народного декоративного мистецтва, зникають і забуваються пам'ятки духовної культури — обряди, звичаї, традиції.

Тому дуже своєчасним став огляд у Чернівцях, який виявив раніше не бачені перлини звичаєвої культури і одним із завдань поставив необхідність фіксувати те, що лишилося у пам'яті носіїв фольклору, щоб передати їх наступним поколінням.

Враховуючи чернівецький досвід, хотілося б висловити деякі думки щодо баченого і адресувати їх виконавцям обрядів та організаторам народних свят. На що варто найперше звернути увагу:

— обрядодія має бути природньою і органічною (хоча це й важко в умовах сцени), без театралізації і втручання режисера;

elib.nplu.org

— слід уникати штучного оформлення обряду, переносити його в інше середовище варто в такому вигляді, як виконується у побуті;

— необхідно враховувати ієрархію народних цінностей, що складалася віками, на пошанування Бога, жінки, матері, зокрема: знімати шапку як заходиш до хати, не ставати спиною до ікони тощо;

— бажання прикрасити обряд музичним супроводом псує його в цілому, акордеон, який має регістрові розливи, не відповідає народному співу і є дисонансом до вокальної сторони.

Виявивши реліктові, раніше не відомі обряди зимового календаря у Карпатському регіоні, доцільно було б продовжити практику відтворення і показу наступних циклів: весняно-великоднього, літнього, осіннього у природніх умовах.

Загалом стан історико-культурної спадщини далекий від благополуччя. Це свідчить, що, на жаль, на державному рівні ми ще не усвідомили ні наших втрат у цій важливій галузі, ні її місця в духовному відродженні народу України.

Головним спонсором регіонального огляду у Чернівцях став Конгрес ділових кіл України. Його генеральний директор Микола Кононенко розповів, що їх організація, крім бізнесу, престижним напрямком своєї діяльності вважає сприяння проектам, пов'язаним з відродженням традиційної культури, і намагається залучити до підтримки цієї справи ділові кола України і діаспори. Так, члени конгресу, зокрема Республіканське акціонерне товариство «Українська біржа», були надійними партнерами у фінансовому забезпечені Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня» у м. Луцьку, такого неординарного заходу, який відбувся у Чернівцях.

Обговорюються проекти щодо спонсорування фольклорно-етнографічних експедицій, організації виставок, концертів, встановлення іменних стипендій талановитим народним виконавцям і вміщення культурно-мистецької інформації у зарубіжних рекламних виданнях.

До меценатських, благодійних справ Конгресу ділових кіл України залучаються іноземні експерти та фірми. Об'єктом постійної уваги має стати народна творчість, духовне і культурне відродження нашого народу.

О. Фисун, художник-монументаліст, етнограф, відзначив, що нині перед незалежною Українською державою постала дилема: або вона, піднімаючи свій економічний потенціал, відроджуватиме культуру народу й посяде гідне місце серед великих (саме культурою!) народів, або ж, дбаючи лише про матеріальні статки населення та послуговуючись здобутками маскультури, перетвориться на споживацьке суспільство.

Проте відродження культури — свят, обрядів, ритуалів, традицій, які упродовж багатьох віків витворив наш народ, можливе як невідворотній процес лише за умов, коли це стане справою загальнодержавною і всенародною, всіх і кожного зокрема.

Багато тут можуть зробити творчі колективи по містах і селах (раніше їх називали художньою самодіяльністю). Вони повинні особливо ретельно вивчати від найстаріших носіїв обрядового фольклору пісні, хороводи, дійства і танці, якнайточніше переймати вокальну манеру співу, освоювати автохтонний фольклор, уважно вловлюючи відповідні образні інтонації, ритміку і пластику звуків, рухи, міміку, притаманні цій місцевості, аби повсюдно утверджувати багатобарвність і велич отого унікального багатоголосся, яким спрадавен славилася Україна з-поміж багатьох народів і націй.

Огляд у Чернівцях показав поруч із знаними невідомі досі перлини обрядовості. Усе це багатство має бути зафіксоване і досліджене, щоб воно не загубилося, не зникло із зміною поколінь, а було передане нащадкам, послужило справі духовного відродження нашого народу.

Ольга РУТКОВСЬКА,
Катерина ДУНАЙ

Київ



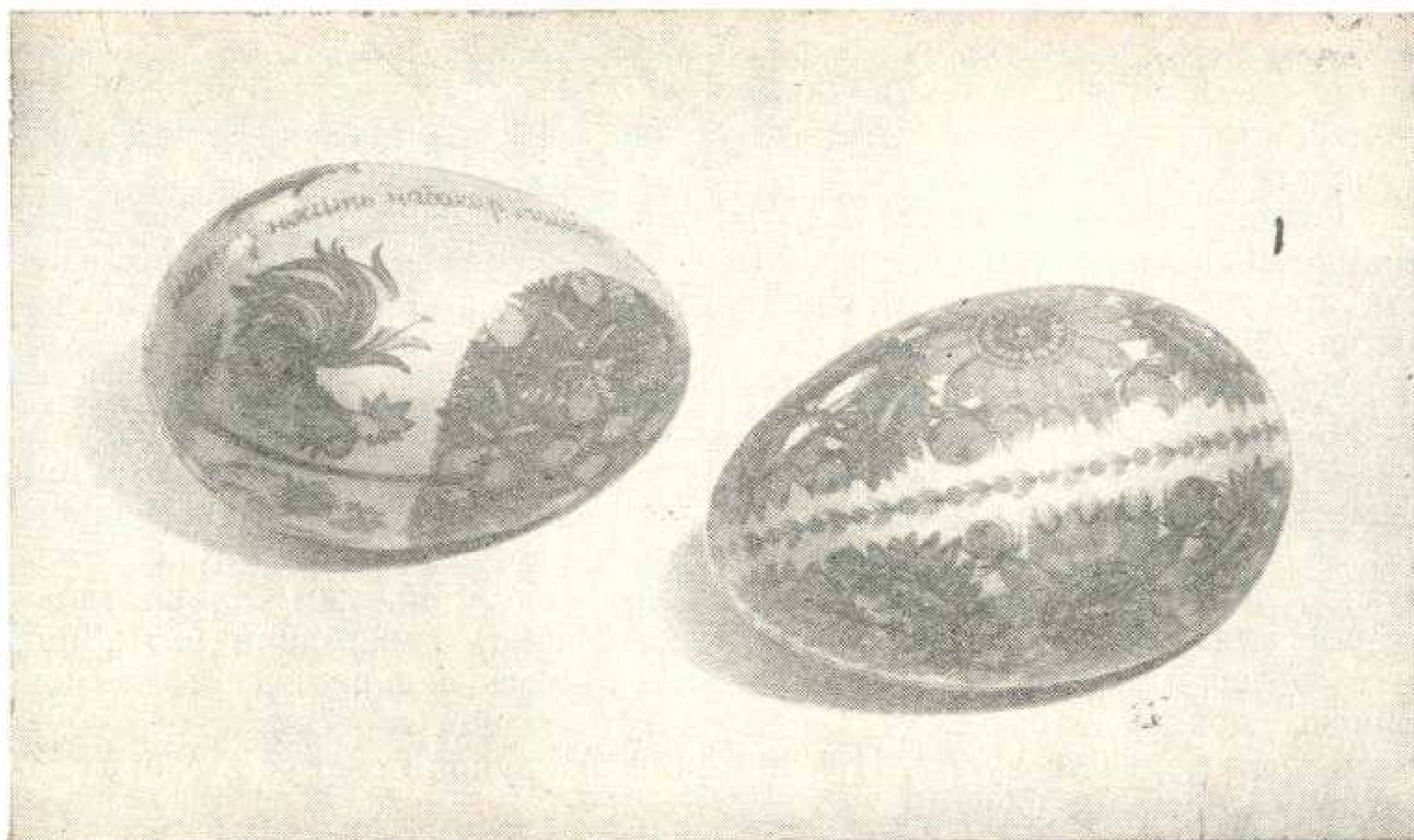
НАРОДНІ ТАЛАНТИ

ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА МАРИНИ СЕМЕСЮК

Марина Семесюк досить часто зустрічається з творами, які складно відразу точно віднести до сфери самодіяльної творчості, народного чи професіонального мистецтва. Труднощі бувають різного плану. Наприклад, професіонал займається живописом «під примітив». Спадкоємна вишивальниця-селянка переїздить жити і працювати в місто. Молодий столичний житель, вивчаючи спадщину народного мистецтва, намагається співвіднести свої творчі можливості з його традиційними принципами. Як кваліфікувати результати їх творчої праці? — питання суперечливе, і в кожному конкретному випадку вирішується по-різному. Умови сучасного життя сприяють виникненню нових форм художнього вираження, розширюючи рамки загальновизнаних особливостей професійного і народного мистецтва та самодіяльної творчості. Розглянемо варіант такого процесу на конкретному прикладі. Мова йтиме про напрям, що формується художниками (як правило, міськими жителями), які опановують навички різних видів народного мистецтва самостійно. Знання та внутрішнє прийняття принципів останнього, відверта і всеосяжна любов до нього — грунт для зародження творчої наснаги. Навички та прийоми, якими володіють спадкоємні народні майстри, в зазначеному випадку набуваються послідовно і свідомо в процесі вивчення в умовах культури міста.

Художня культура, духовний досвід міського середовища — активні фактори, що здатні послабити зв'язки з народним мистецтвом. У цьому полягає одна з передумов зародження так званого «третього шару» культури (відносно професійного та народного видів мистецтва). Один з її проявів — художній примітив, що живиться фольклором, зразками народного мистецтва, його сюжетами і темами. Питання про витоки міського примітиву досі не вирішене. Так, часопис дослідників вбачає в ньому один з проявів самодіяльної творчості, інший — народної [1]. Перший орієнтується переважно на зразки професійного мистецтва, що живиться народними, джерелом якого є його зразки, в той же час примітив має в основі фольклор. Таким чином, головна відміна художників-примітивістів від самодіяльних умільців полягає в тому, що вони нікого не повторюють. Народне мистецтво лише стимулює їх творчі можливості, кожний з них — яскрава індивідуальність, здатна створювати свій художній світ образів і кольорів. Також їх вирізняє високий рівень майстерності і потреба творити. Автор даної статті свідомо використовує слово «художник» тільки щодо примітивістів,

[1] Див.: *Шкаровская Н.* Самодеятельное народное искусство.— Л., 1975; *Островский Г.* Городской фольклор — часть народного творчества.— ДИ СССР, 1978.— № 6.— С. 25—26.



Марина Семесюк. Писанки. Фото. 1991.

elib.nplu.org

підтримуючи думку К. Рождественського про те, що самодіяльного мистецтва немає, а є тільки творчість [2].

В силу яких же причин дослідники примітиву як художнього явища роблять висновок, що кожний примітивіст — самобутня художня особистість? Художники цього напрямку не належать до певних шкіл та художніх систем, над ними не тяжіють певні традиції, художній досвід, які передаються з покоління в покоління в родинах спадкоємних народних майстрів. Але народження в цих умовах такого художнього феномена, який кваліфікується як художній примітив, можливе тільки на межі високого професіоналізму та фольклору [3].

Ілюстрацією цього твердження може бути творчість молодої київської художниці Марини Семесюк. Її живописні картини і розписані вироби з дерева — оригінальне явище в сучасному розвитку і трансформації форм народного мистецтва. Шкільні роки майбутньої художниці були сповнені вражень від мандрівок (дівчина росла в сім'ї військовослужбовця). Вона з дитячим захопленням сприймала казковість лісів красноярського краю, безкраї простори казахських степів, північне сяйво. «Та поруч з чарівними картинами Сибіру й Казахстану, в пам'яті в мене завжди жив бабусин садок в Кривому Розі,— розповідає Марина.— Навесні він наповнювався духм'яним ароматом бузку та піонів. Трохи по часі на ділянках починали царювати білі лілеї, виблискували яскравими вогниками маргаритки...». У цьому буйному розмаїтті в Марини зародилася любов до краси, що потім допомогла збагнути значення і невмирущу силу творчості Катерини Білокур, народних розписів Петриківки, поетику народного співу, самобутність українського мистецтва в цілому. На певному етапі цей духовний досвід став поштовхом для її творчих шукань. Виникла жагуча потреба перевірити адекватність почуттів і вражень своїм можливостям. Надихали і роботи улюблених майстрів — Марфи Тимченко, Федора Панка, Єлизавети Миронової. Допомагав вчитися і розуміти глибинну сутність народного мистецтва фольклор.

Пейзаж — улюблений жанр Марини Семесюк. Безпосередність світосприйняття, життєрадісність характерна сценам, зображеним на

[2] Див.: *Тарханов А., Смирнов Л.* Константин Рождественский рассказывает.— ДИ СССР, 1987.— № 9.— С. 42.

[3] Див.: Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени.— М., 1983.— С. 3.

тлі пейзажів. У образному вирішенні полотен помічаємо фронтальну розгорнутість пейзажів, чітке розділення планів, відсутність джерела світла та повітряної перспективи, архаїчну манеру в рішенні образів людей, птахів та тварин. Всі ці риси єднають живопис художниці з народною картиною.

Оповідність — це камертон, що дає загальне звучання. Тут важливіше інше — відштовхуючись від сюжетної зав'язки художниця шукає можливість продовжити почату розмову, надаючи їй інше забарвлення. Поетичне розкриття величі рідної природи, неприхована ідеалізація зв'язків людини з нею — ось головна тема робіт. Відвертість почуттів художниці примушує повірити в цей напівреальний світ.

В основі композиційної структури живописних пейзажів Марини Семесюк — пагорб. Тяжіння до кульових форм має символічне значення: це — Земля, Сонце, хліб. Крім того, в народній філософії існувала думка, що чим більше зображено замкнених ліній, тим більше пересторог для злих сил. Лінії пагорбів створюють своєрідний ритм, що, в свою чергу, наповнює простір картин якоюсь величною, всеосяжною тишею, спокоєм, гармонією. З контурами пагорбів перегукується округлість крон дерев та кущів. Цей лінійний візерунок поєднує в собі декоративну і оповідну функції.

В образному світі Марини Семесюк переплелися мотиви сільської праці та відпочинку, буднів і свят українського народу. Тут і сюжети, навіяні реаліями баченого («Сінокіс», «Село Сухий Яр») і фольклором («Ой, під вишнею...», «Якби мені не тиночки...», «Несе Галя воду»).

Та найбільше художниця тяжіє до створення своєрідного живописного символу Батьківщини, що охоплює і легендарну красу, і радість відчуття себе донькою цієї землі. Ось звідки бажання вирішувати простір широко, панорамно («Земле моя», «Живописна Україна», «Неначе писанка село»), з висоти відтворюючи зелені пагорби, шумливі гаї, прозорі озера, квітучі садки, врожайні поля («Щедра земля», «Врожай»).

Майже візерунчастим, каліграфічним мазком, неначе вишиваним стібком, лягають на площину живописні краєвиди. В ньому важко розпізнати техніку акварелі — настільки фарба корпусна. Така манера письма вибрана не випадково. Художниця не ставить за мету виявити предмет матеріально. Для неї важливо завдяки розмаїттю кольорів, а точніше — відтінків, показати різнобарв'я, багатство рідної природи. Так ставиться Семесюк-живописець до всіх відтінків земляних фарб, тобто до тих, що формують пейзаж-тло. В колірному ж вирішенні анімалістичних образів та фігур людей вона звертається до іншої техніки письма. Тут вже відсутні тональні та колірні нюанси. Яскраве, щільне окреслення плями одягу, фігури — це і є сама фігура. Марина Семесюк користується цими прийомами майже підсвідомо, інтуїтивно, покладаючись на своє відчуття, але саме вони єднають її живопис з народною станковою картиною. Інакше кажучи, художнє мислення митця розвивається ніби в площині народних уявлень про форми народного мистецтва, але відсутність природного грунту традицій відсовує її за його межі — до примітиву.

Живописний феномен Марини Семесюк — не самотнє явище. Нині спадщина народного мистецтва — це не тільки джерело естетичних переживань. Усе частіше зустрічаємося з різними ремінісценціями в образотворчому мистецтві, коли художники (професіонали і непрофесіонали) відштовхуються в своїй творчості від образної чи фольклорної основи народної творчості. При цьому результат прямо пропорційний рівню усвідомлення глибинної суті народного мистецтва, адекватності його переосмислення та «перекладення» для гри на своєму «інструменті».

Особливістю творчості Марини Семесюк є (крім станкового живопису, де виражена її естетико-художня концепція) колекція національних сувенірів у техніці розпису виточених дерев'яних виробів. У цю серію вона втілює своє розуміння форми виробу і його деко-

elibrary.org

ру. Писанки, гребінці, дитячі ослінчики, кухонні дошки, сільниці, макітри, ступки, інші предмети традиційних українських виробів з дерева є джерелом натхнення для творчих шукань. У цих роботах вона вирішує свою тему, творить власну живописну форму філігранним мазком, лише їй притаманним, розфарбовує в підібрану за своїм смаком гаму кольорів.

Нетрадиційна манера письма авторки — живописна, та й техніка виконання — акварель, що виключає аналоги для розпису по дереву. Відштовхуючись від петриківського, стилізуючи деякі з мотивів, а найчастіше, доповнюючи новими, Марина Семесюк творить свій дивосвіт. Щільною, точно вивіреною композицією лягає смуга соковитого орнаменту на верхівку гребінця. Владно розпустилися жоржини, змикаючись по колу на площині дерев'яного ополоника. Квітучі ковдри оперізують макітри. Ювелірна точність письма, вишуканість композиційних рішень, майстерне використання краси натурального кольору дерева (здебільшого — липи) і його текстури, вміння вивіряти взаємозв'язок зображення та тла, висока технічна майстерність відзначають сувенірні зразки Марини Семесюк. А веселість фарб та глянцевий полиск маленьких рукотворних шедеврів, покритих лаком, надають звичайному дереву ступінь декоративного багатства.

Самобутність — це результат творчих шукань — від захоплення спадщиною народного мистецтва, особистих творчих переживань у його колі. Творча зрілість молодої художниці збіглася з громадським визнанням: перші станкові роботи (1983 р.) були прийняті на Республіканську художню виставку, в 1985 році вона виконує живописний розпис павільйону України на Міжнародному фестивалі молоді в Москві, у 1987 р. стає членом Спілки художників, у листопаді 1988 р.— січні 1989 р. в приміщенні редакції журналу «Київ» відбулася персональна виставка.

Як і все нетрадиційне, що не вписується в жорсткі рамки, творчість Марини Семесюк примушує розмірковувати про шляхи розвитку мистецтва, в якому не буває випадковостей. Народження кожного художнього явища має свої передумови, зокрема і художній примітив, що виник на грунті народних традицій. В умовах сьогоднішнього розвитку мистецтва — це індивідуальне творче розуміння колективного досвіду народних майстрів, особиста транскрипція в його сприйнятті й, в кінцевому результаті, одна з форм розвитку народного мистецтва.

Наталя КРУТЕНКО

Київ

elib.nplu.org



З'ЇЗДИ, КОНФЕРЕНЦІЇ, НАРАДИ

БЕРЕЖІМО НАРОДНІ ТАЛАНТИ УКРАЇНИ *

Ми, члени Спілки художників України, котрі в переважній більшості маємо ту чи іншу академічну школу, не повинні забувати про присутність у наших лавах більш як півтори сотні саме народних майстрів, які є художниками не від академічного диплома, а від бога. Адже ж істина неспростовна: не Спілка красить, скажімо, ту ж усесвітньовідому Марію Приймаченко чи Катерину Білокур, а воістину славне ім'я кожної з них возвеличує нашу безкраю громаду творців. Життя стверджує, що в нашій Спілці без вічного народного джерела талановитих самородків не може бути справжнього мистецького росту. Без них наша професійна, і, звісно ж, дипломована організація мов та замулена річка без джерела.

Ні в якому разі не закидаю камінця в бік голови Спілки майстрів народного мистецтва України Володимира Прядки. Хай розквітає його розмаїта, незміцніла Спілка.

Але сьогодні, в напружену пору економічних і соціальних потрясінь, які з нашим вимріяним щастям — незалежною Україною, все ж потрясають і молоді наші Дніпрово-Карпатські крила, і кожного з нас, мушу передати на Ваш дбайливий роздум оте наше мистецьке «SOS», наш крик до порятунку, що вже повис і знітив наші серця і душі. Хочемо ми того чи не хочемо, хотіли б ми відмахнутися від того чи ні, аби завтра не довелося нам шукати частенько-таки вже втрачене, загублене — неповторного народного майстра, шукати, як кажуть тепер, скажімо, поводирі-дереволови у вчора непрохідних, густих лісах Еквадору й Перу нищівно вирубане в гонитві за швидким миттєвим прибутком рідкісне бальсове деревце, а чи такі ж безцінні породи червоних дерев сатине і махагоні. Талановитий майстер — то неповторність, найперше — своєю національною мовою. Сьогодні мусимо не забувати про це й на мить. Наші вимріяні поколіннями, багатостражденні кольори найгармонійшого в природі поєднання золота і блакиті (художники, згадаймо, як постійно і часто недремні світу холодної тоталітарщини ще вчора витравлювали їх з нашої палітри...), ці наші, вже навіки святі, державні кольори (а вони — життєстверднї, мрійливо-сонячні навіть у скруту!) змушують нас упрягтися в справжню і вільну творчість, не жаліючи себе. Нам важко економічно, скрутно з майстернею, горном, фарбою, полотном та добротною глиною, та все ж нам дихнулося легше. Нам стало вільніше творити. А для художника — це було вічною мрією, це головне.

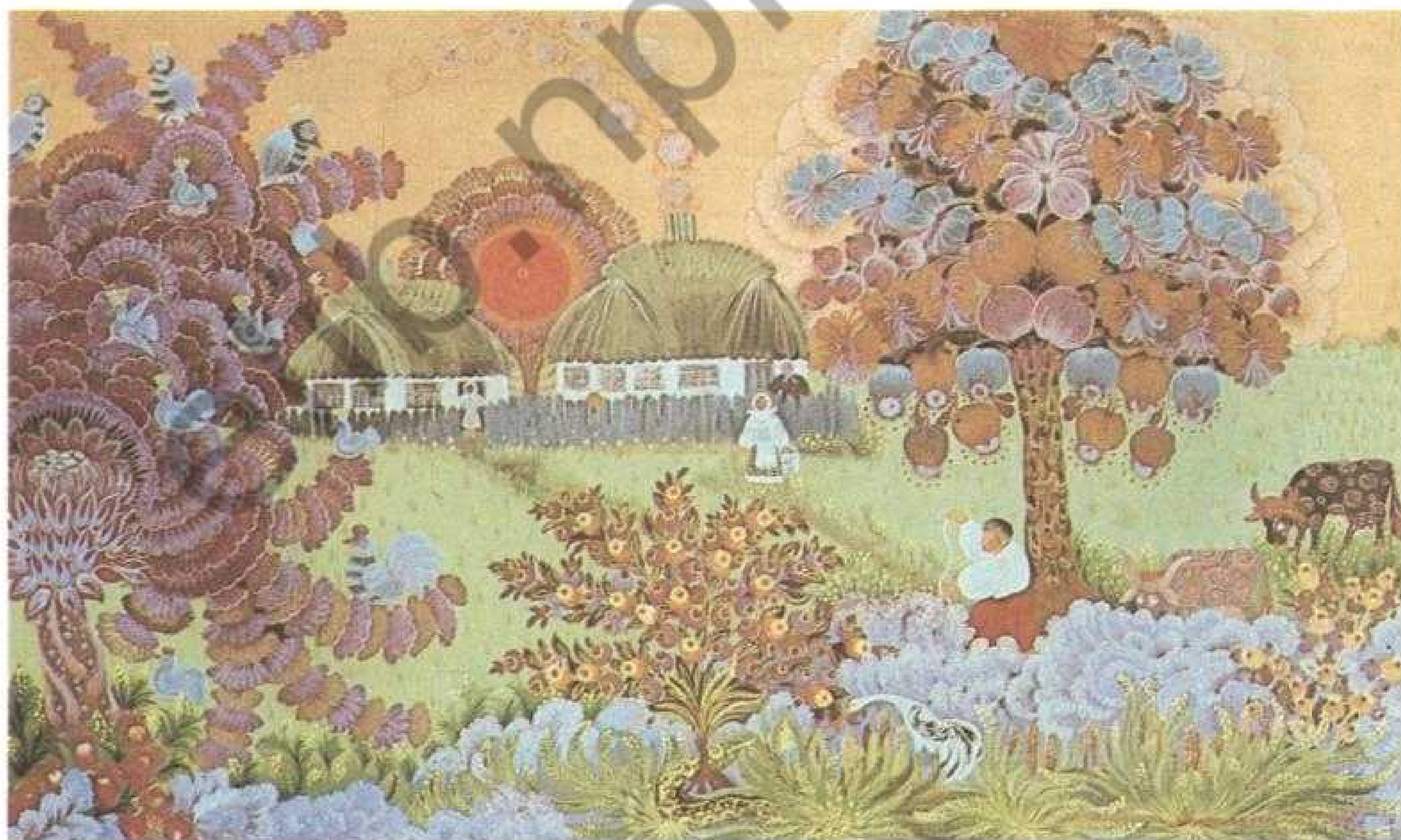
Все красиве в природі — неповторне. Так у своїй художницькій суті й народний творець. Спасаймо його і бережімо його, помножуймо його гучне національне звучання. І він ніколи не принизить нас, наш спільний рейтинг, авторитет єдиної, цілої Спілки художників України. А ще й — підвищить!..

То таки добре й гаразд, що довкола того ж Прядки вже згуртувалося понад п'ять сотень народних майстрів. Це неабияка реальна мистецька сила, яка діє і яка, хочеться вірити, міцнітиме з кожним днем. І дай Боже! Радіймо, що, підтримані

* Виступ голови Республіканської комісії народного мистецтва Спілки художників України Петра Ганжі на І з'їзді художників, що відбувся 7—8 квітня 1992 р. в Києві.



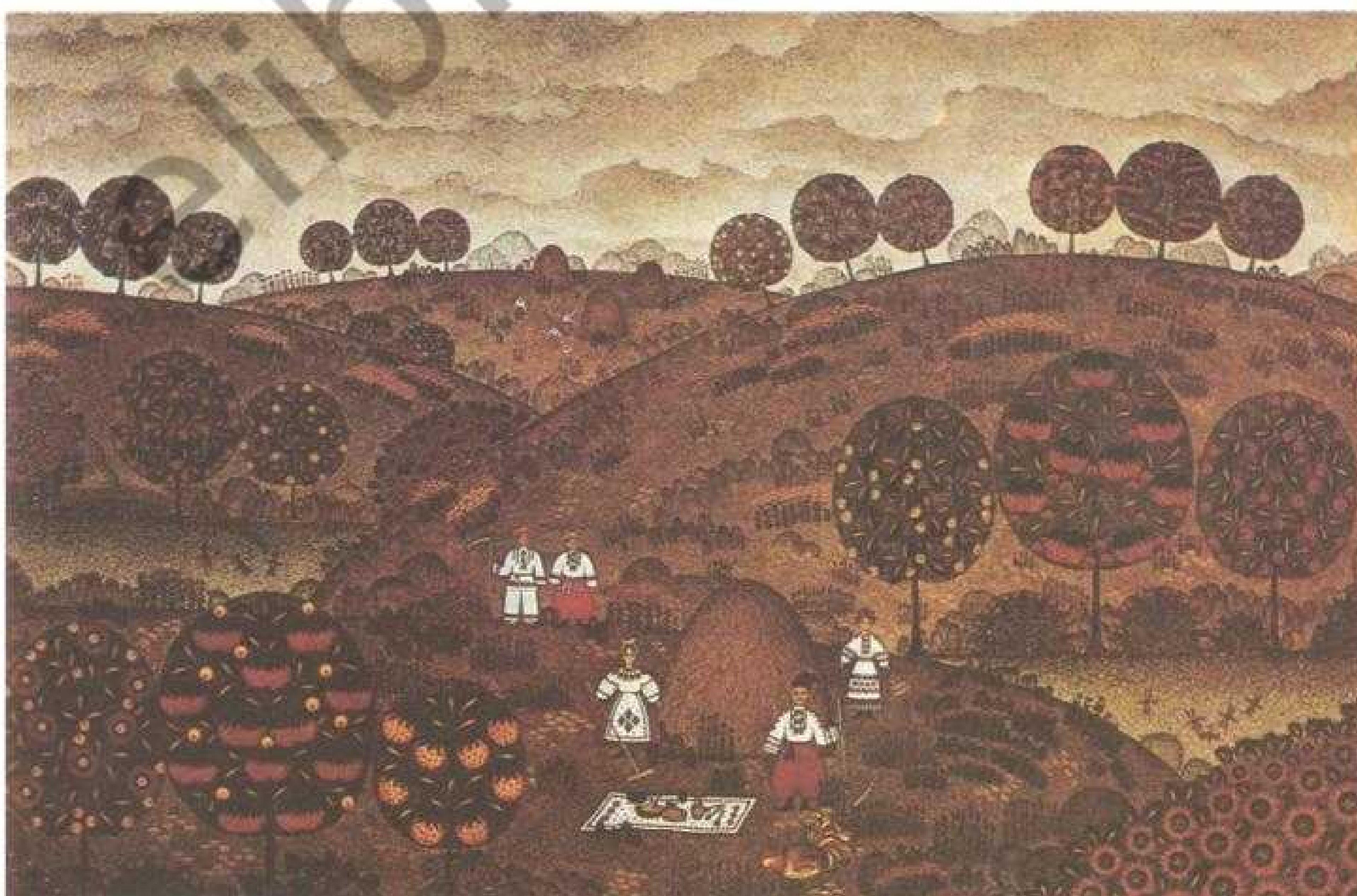
М. Тимченко.
Озера.
Папір, гуаш. 1990.
Фоторепродукція В. Хлібцевича.



М. Тимченко.
Ранок на селі.
Папір, гуаш.
Фоторепродукція В. Хлібцевича. 1990.



М. Симесюк.
Мир планеті, щастя дітям.
Папір, темпера. 1988.
Фоторепродукція Л. Шориної.



М. Симесюк.
Косовиця.
Папір, темпера. 1988.
Фоторепродукція Л. Шориної.

elib.nplu.org

державою, вони вже злагодили перший номер свого мистецького щоквартальника «Народне мистецтво», а отже від перших своїх кроків можуть мати і мають необхідну для популяризації творчого життя майстрів періодичну трибуну. Гадаю, серед публікацій, що неодмінно потраплять на сторінки цього видання, буде і розповідь про першу виставку українського народного мистецтва, відкриття якої незабаром має відбутися в Австралії.

В перспективі Спілки художників України, Спілки майстрів народного мистецтва України, Асоціації майстрів народної творчості й художніх ремесел України чимало цікавих заходів. Серед них і фестиваль українського мистецтва на Тайвані, що проводить Асоціація.

Тайванці познайомляться із задушевною фольклорною програмою (милозвучною піснею і темпераментним танцем) та оглянуть своєрідну колекцію одержимого подвижника національних самобутностей — американця українського походження пана Уолтера (Володимира) Беланжера. Цю своєрідну колекцію пану Уолтеру допомогли зібрати члени Асоціації майстрів народної творчості та художніх ремесел України, яка репрезентуватиме за тисячі й тисячі кілометрів од споконвічного Дніпра на древніх тихоокеанських ясних берегах Тайваню незрівнянні мистецькі перлини, життєстверднї гамою кольорів, гармонією форм і співучістю ліній...

Отож, як бачите, Асоціація єднає всіх бажаючих — і професіоналів дивотворного українського малярства, і народних майстрів та самобутніх аматорів-примітивістів, тоді як Спілка майстрів народного мистецтва та Спілка художників України згідно своїх статутів приймають у свої ряди лишень кращих з кращих майстрів традиційного народного мистецтва.

Помилково, що дехто з народних майстрів схильний думати, що Спілка художників України вже добровільно відмовилася від них, оскільки, бач, уже є справді їхня — Спілка майстрів народного мистецтва України, ствердження якої ми так чекали, за яку боролася наша комісія, заклавши підвалини цієї організації, надзвичайно важливої для розвою рідної культури. Хто ж, як не Спілка художників України, упродовж років стверджувала народного майстра — рівного професіоналові. Світове звучання Опішні, Косова, Петриківки, Решетилівки, цілого грона самобутніх, унікальних осередків досягнуто, найперше, завдяки співпраці професіонала і народного майстра. Адже ж від нас одержали благословення у великі світи і петриківчанка Марфа Тимченко, і Марія Приймаченко та Ганна Верес з київської землі, опішняни Іван Білик, Гаврило Пошивайло та Олександра Селюченко, решетилянка Надія Бабенко, неповторний різьбярський рід Корпанюків, косівчанка Павлина Цвілик, ткаля з Шешорів Ганна Василащук та багато-багато інших неповторних, із святою божою іскрою в душі.

Вони — нетлінна слава, історія і гордість всієї України. Зайдімо хоча б в одну з світлиць у нашому домі, це сьомий поверх — кабінет голови київської Спілки художників Володимира Федька. Нас буквально вчарує неймовірний магнетизм саме народного таланту — неперевершені картини Марії Приймаченко. Вони органічно впишуться, куди б ми їх не вкомпонували, бо така їх художня сила! Вони органічна частка Всесвіту, землі української нашої.

Отож, двох думок бути не може: славу нашої Спілки примножують і народні майстри. За це їм доземний уклін.

Наведу ще один приклад. Торік, шостого грудня, в Петриківці було створено об'єднання «Петриківка», очолив його неабиякий ентузіаст і пропагандист Андрій Пікуш. Здається, звичайне об'єднання, а які животворні, енергійні сили зібрало воно навколо себе. Безкорисливі, самовіддані! Виробили свій статут і згідно його кожну десяту частку від свого прибутку перераховують Спілці художників. Благородно!

То ж нехай сьогодні, завтра й назавжди залишається з нами наше святе, незглибиме джерело народних талантів. Спільними зусиллями дружно нам впрягатися в справу відродження народної культури, ремесел, гуртома вирішувати й скопище в'язких проблем, що виникають на нашому шляху. Про них треба відверто, не боячись, повести окрему розмову, їх дуже й дуже багато — це й нестача сировини, це й повальна некомпетентність та рвацтво усіляких кооператорів, комерсантів, ділків од мистецтва. В усі часи історії, пам'ятаймо, вони мають особливе бачення на красиве (хоч насправді їхня зацікавленість мистецтвом, долею творця споживацька, їм потрібний зиск, зиск і тільки зиск). Бо таки часто — не закриваймо очі на це! — твори народного мистецтва, і, передусім, найталановитіші з них опиняються

в руках людей, котрі вчора обіймали офіційні високі посади, а сьогодні вдарилися у легку й вигідну комерцію. Такі некомпетентність, прагнення легкої наживи за рахунок чужих талановитих рук, звісно ж, завдають непоправної шкоди нашій народній культурі, і стояти тут осторонь для нас просто злочинно. Порнографія, секс, усілякі чорні та білі магії, екстрасенсура, погляньмо, хижо й нахабно заполонили книжкові розкладки, вітрини магазинів, кіосків, салонів...

Тому найголовніше в нашій складній, спільній дорозі — дорозі художників України — не загубити, не втратити жодного таланту і відкрити, винести на оглядини перехожих, народу, цілого світу неповторні, справжні перлини нашого нетлінного народного мистецтва, яке за своєю природою національне завжди. Закодоване з діда-прадіда, правічне народне мистецтво, вірю, мов той камертон, настроє неповторну творчу душу народу України.

Київ *Петро* ***ГАНЖА***

КОНФЕРЕНЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯКІВ СИБІРУ

На І конгресі українців колишнього союзу було сказано: у «радянській діаспорі» проживає сьогодні близько 10 млн. українців. Уже більш-менш добре знаємо історію переселення українців у Канаду, США, Австрію, Південну Америку, знаємо їхні умови життя, здобутки і втрати (українців там теж близько 10 млн.). Тепер, після розпаду «непорушного союзу», нарешті звертаємо свої погляди на Схід, до своїх братів: а як вони там?

Перші величезні валки українців потяглися в Сибір ще за Столипіна — землі було неміряно, земля була нічия, а міністр не тільки дав дозвіл, а й клич кинув. За радянської влади наших дідів і батьків повезли за Урал безплатно у холодних брудних товарняках: спочатку везли так званих куркулів — у 30-і роки, а потім, у 40-і — лицарів свободи та співчуваючих їм: розправлялися з «бандерівщиною».

У 60-і роки ринула на Схід, лишаючи напризволяще рідну хату й землю, засліплена офіційною пропагандою лавина української молоді: хто шукав романтики — а вона завжди десь солодша, аніж удома, хто гнався за довгим карбованцем. Осіли, звиклися, вросли в чужину. Були невибагливі: не дуже бідкалися, що ні своїх шкіл нема, ні своєї газети, ні радіо. «Найнявся — продався»,— каже народ. І діти ростуть, незрозуміло, чи ще українці, чи таки вже росіяни.

Отака вона різношерста, «радянська діаспора». Проголошення України незалежною збурило її. Українці Сибіру й Далекого Сходу, Казахстану й Московщини поглянули на себе новими очима. Насамперед стали гуртуватися в товариства, земляцтва, осередки.

В кінці березня в Іркутську зібралася конференція представників українських земляцтв Сибіру й Далекого Сходу. З'їхалися не тільки побачитися й разом відсвяткувати Шевченківські роковини — вперше тут за роки радянської влади,— а й виробити план дій на сьогодні й на найближче майбутнє. Політична й суспільна ситуація дуже мінлива, держави утверджують свій суверенітет. Як бути українцям у теперішній Росії? Що їм потрібно? Що вони можуть зробити для рідної землі? Якої допомоги потребують від своєї Батьківщини?

В Іркутській області за останнім переписом нараховується близько 300 тис. українців, у самому місті їх 70 тис.: практично кожен третій — українець. Подібна ситуація в Якутії, в Новосибірську й Владивостоці — саме звідти прибули на конференцію представники. В Якутську із 17 національних товариств українське за чисельністю на другому місці.

Як розповів Андрій Попок із Владивостока, в тюменських архівах віднайдено документи про українських переселенців, що вражають своїм змістом. Особливо — таємний указ, виданий вже за радянської влади, про те, що українець-переселенець ще мав право записатися українцем, а його діти, народжені в Сибіру, мусили писатися тільки росіянами. І сьогодні є тисячі сімей, де батько й мати українці, а діти — росіяни або й ще гірше: одна дитина ще українського походження, а інша — вже російського.

Безліч проблем хвилює сьогодні наших братів і сестер за межами рідної землі. Це й переселення на свою батьківщину, й виплата пенсій, і отримання достовірної інформації з дому — адже ні радіо, ні преси своєї нема, а та інформація, що доходить, недостовірна. Це й проблема українських шкіл та дитсадків. І, безумовно, створення спільних підприємств, оскільки одним голим гаслом сьогодні не прожити — на все потрібні кошти. Хотілося б сказати про непросту ситуацію, в якій доводиться жити нашим земляцтвам: українофобські настрої в зв'язку з утвердженням української державності посилюються, неузгодженість юридичних законів не раз зводить нанівець усі старання в економічному плані, а ми, на Україні, ще не завжди можемо мобільно перейти від закликів прокидатися — до дійової допомоги підручниками, книжками — всім, чим можна. В цьому плані Львівщина, як завжди, веде перед — в Уфу відправили телевізори, Іркутську хочуть допомогти мікроавтобусом, прислати свої художні колективи...

Окрасою конференції і великим несподіваним подарунком для нас, прибульців із Києва, став фольклорний колектив із селища Ігніт. Керує ним Ярмолюк Антоніна Кирилівна, п'ятдесятирічна українка із Сумщини — приїхала в шістдесяті у Сибір за романтикою та так і зосталася. Пилипак Анна, 1936 року народження, голосиста, але дуже хвора,— родом із Рівенщини, вивезена в 1947-му: брат був серед «лісових хлопців». Анна подарувала мені фотографію, яку вона берегла всі роки як дорогоцінний скарб. На тій фотографії, зробленій 1953 року,— її друзі по селищу Ігніт, теж вивезені з України, в костюмах до вистави «Назар Стодоля». «Вишукували книжки, кілометри ходили, збиралися, аби грати у виставах. О, де лише енергія бралася! І грали гарно. «Пошились у дурні», «Назар Стодоля», «Сватання на Гончарівці», «Мартин Боруля», «Наталка-Полтавка» — то наш репертуар.

Костюми мають саморобні — на них позначився вплив оточення. Та й мова нечиста. «Нам треба було виживати»,— кажуть сумно і просять вибачити за суржик. Проте пісні виконують якось особливо тужно й гарно, душу в них виповідають, а веселі — то з таким вогнем, який можливий лише на пограниччі культур.

Дуже чекають, коли нарешті буде домовлено про двогодинну телепередачу для українців Росії — хоч би мову рідну чути, щоб не забувалася. На Україну вже не повернуться: в Антоніни тут діти й онуки.

Багато розповідала в хвилину відвертості про себе, вже не плачучи, лише зітхаючи, а вранці прийшла, злякана, і, соромливо опустивши очі, попросила: «Ви вже, того, не дуже вірте, бо я якось наговорила всього такого...» Я обняла її за плечі: «Не бійтесь, Аню,— часи не ті».— «Та я ж і сусідам досі не все розказую, і дітям довго не казала, звідки ми й чому,— бо таке довелося пережити...»

Хто компенсує сьогодні моральні й фізичні втрати таким людям, як Аня,— Росія? Україна? Мають пісню, яка їх гріє й рятує, і зближує з людьми, і нагадує про Вітчизну. «Хохли» — так вони зосталися й понині у чужих вустах, і не ображаються, а піснею вчать любити ближнього, і додають краси цьому кострубатому й неласкавому світові. Звісно, в такому селищі, як Ботома Зиминського району, жити легше — там українці переважають, і мають свою школу та дитсадок — віднедавна. А в Іркутську на більшості керівних посад — теж українці, проте багато хто з них досі інтернаціоналіст радянського зразка, не поспішає брататися, прилучатися до просвітницької роботи, а тим більше допомагати фінансово. «От як будуть бити — тоді я озвусь»,— така їхня установка.

Був час нищення, кажуть жіночки,— коли й ікони, що прихопили, виїжджаючи з України, змушували викидати, і слова рідного не вільно було казати, і на того, хто заспівав без чарки, пальцем показували: збожеволів. А тепер усе по-іншому. «Марчук Віра, німкеня, сказала нам, що це — фольклор, і стала возити по селах, і людям сподобалось. І тепер без нас жодне свято не відбувається». Як усе просто, виявляється.

Ми розставалися, домовившись, що стрінемося у Владивостоці, на відзначенні 110 роковин переселення українців на Зелений Клин — у травні. Розставалися, мов родичі, і непрохана сльоза туманила зір. Сентиментальний ми народ. Це нас не раз губить. А не раз і рятує. А ще Антоніна Гаврилівна попросила роздобути і обов'язково привезти для них книжку, де були б взірці українського народного одягу різних регіонів. Аби показуватися людям у повній красі нашого костюма. «А не в цьому суржику»,— сказала, стріпнувши по-молодечому головою.

Наталка ПОКЛАД

Київ



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

З ПАМ'ЯТОК ІСТОРИЧНОЇ ДУМКИ УКРАЇНИ

Бібліотека «Пам'ятки історичної думки України» поповнилась ще однією книгою: «Українці: народні вірування, повір'я, демонологія» (Київ, 1991), а ми дістали можливість користуватися тими творами видатних етнографів, фольклористів, письменників другої половини XIX — першої половини XX століть, що давно стали раритетами. Завдяки науковцям-упорядникам О. О. Боряк, Т. В. Косміній, А. П. Пономарьову до нас повертаються роботи самовідданих борців за розвиток української науки й культури — Тадея Рильського, Івана Франка, Миколи Маркевича, Василя Милорадовича, Петра Іванова, Володимира Гнатюка, Петра Єфименка, Всеволода Дашкевича, Данили Щербаківського, Хрисанфа Ящуржинського [1].

До рецензованої книги увійшли не лише тексти праць видатних вчених-українознавців. До кожного твору упорядники склали наукові коментарі, подали широкі життєписи авторів, список використаної літератури та бібліографію української народної демонології, що налічує понад сто двадцять творів. Збірник супроводжує широка передмова. Це ставить книгу в ряд серйозних наукових розвідок, підвищує її й без того високу інформативну цінність.

Тексти, що складають збірник, специфічні. Проблеми дослідження народних вірувань, повір'їв, демонології, якими протягом віків цікавилися вчені й митці, стали табуйованими за радянського часу. Матеріали про вірування й повір'я надовго були виключені з наукового вжитку, а демонологічні персонажі трактувалися з вульгарною атеїстичністю. Втім, народна міфологія й демонологія — це той пласт духовного світу людини, який становить грунт її світогляду. Саме завдяки повір'ям ми можемо проникнути у глибини людської пам'яті, відчути з давнини століть, які питання ставила перед собою людина про своє місце на Землі й у Всесвіті. Український селянин XIX — початку XX століть мав конкретні уявлення про місце людини у світі, притаманні як тогочасним, так і архаїчним суспільствам. Український селянин був носієм інформації величезної ваги: про життя і смерть, добро і зло, щастя й горе, скороминуче та вічне. У народних повір'ях, звичаях, демонології переплелися дохристиянське й християнське світосприйняття, реальне й ірреальне у трактуванні буття, прагматичне й романтичне осмислення соціальної дійсності. Нині, коли ми відкинули вульгарно атеїстичний і суто позитивістський підхід до духовного світу нашого предка, приходимо до спільного висновку про те, що є найвищими цінностями людського буття — життя, воля, гідність.

[1] У збірнику вміщено такі твори: *Т. Р. Рильський.* До вивчення українського народного світогляду; *М. А. Маркевич.* Звичаї, повір'я, кухня і напої малоросіян; *В. П. Милорадович.* Життя-буття лубенського селянина; Замітки про малоросійську демонологію й Малоросійські народні повір'я про П'ятницю; *П. В. Іванов.* Народні оповідання про долю; Дещо про вовкулаків і з приводу їх; Народні оповідання про відьм і упирів; *В. М. Гнатюк.* Залишки передхристиянського релігійного світогляду наших предків; *П. С. Єфименко.* Упирі (з історії народних вірувань); *І. Я. Франко.* Спалення упирів у с. Нагуєвичах у 1831 р.; *В. Я. Дашкевич.* До питання про заложних тварин в уявленнях українського народу; *Д. М. Щербаківський.* Сторінка з української демонології (вірування про холеру); *Х. П. Ящуржинський.* Про перетворення у малоросійських казках.

Запорукою успіху даної книги є те, що в ній зібрані класичні зразки етнографічних і фольклористичних розробок того часу, автори яких належали до різних наукових шкіл і напрямків. Проте всіх їх об'єднувала любов до предмету, розуміння важливості емпіричної роботи, ентузіазм збирацької діяльності, уміння узагальнювати матеріал, піддавати його первинній ситематизації й класифікації. Більшість реалій, зафіксованих ними у минулому столітті, сьогодні вже зникли з побутування, стерлися з пам'яті нинішніх носіїв народної культури. Ці вірування, повір'я, звичаї, обряди були б для нас безповоротно втрачені, якби не натхненна діяльність наших попередників — справжніх знавців і цінителів духовної культури народу. Факти, які відкриває для нас ця збірка, сьогодні стають неоціненним матеріалом для сучасних дослідників. Зібрані у книзі тексти стануть в пригоді історикам і філософам, археологам і фольклористам, етнографам і лінгвістам, представникам різних наук і митцям в Україні й далеко за її межами.

Тексти у книзі подаються мовою оригіналу. Звичайно, в умовах утиску української національної культури можливості друкувати наукові роботи з українознавства, та й просто фольклорні чи етнографічні матеріали були мізерними, а після арештів Т. Шевченка й М. Гулака при розгромі Кирило-Мефодіївського Товариства і зовсім зникли. Саме тоді активізувалася тенденція зведення української мови до «малороссийского наречия русского языка». Тому більшість науковців і літераторів середини XIX — початку XX століть змушені були друкувати свої твори, в тому числі й етнографічні, російською мовою, а фольклорні тексти — у російській транскрипції.

Сьогодні при роботі над творами, які увійшли до збірки, упорядники привели тексти до норм сучасного правопису, відкинувши «ер», «ять» тощо, але залишивши фольклорні приклади без змін — у російській транскрипції, що створює певні труднощі для їх сприйняття сучасному українському читачеві. Будемо сподіватися, що дана книга матиме друге видання в українському перекладі, а фольклорні тексти — належне оформлення. Варто було б у такому виданні подавати й оригінальний текст, і український переклад.

Розпочинається книга, як це завжди буває у збірках, передмовою (А. П. Пономарьов). Поставивши перед собою мету дати широкий огляд історії міфологічних уявлень українців та історію їх дослідження, автор зробив спробу (в цілому вдалу) вийти на сучасний погляд проблеми. Проте, зрозуміло, що малий обсяг вступу і закони жанру обмежили можливості автора і не дали змоги повною мірою розглянути всі етапи розвитку народознавства від становлення етнографії як науки до XX століття, навіть лише у тій її частині, яка обирала предметом своїх досліджень духовну культуру.

Біографічні довідки вчених-народознавців, себто авторів текстів даної книги, чи не вперше в етнографічній літературі подаються упорядниками без ідеологічних купюр, а деякі з них взагалі вперше з'явилися на сторінках друкованого видання. Відомі науковці пройшли свій життєвий і творчий шлях переважно у боротьбі з реакцією, іноді їх біографії сповнені трагічних рядків, а деякі дати життя й смерті ще слід уточнювати. Можливо, упорядникам варто було б розширити своє завдання, показавши через життєписи наукове, культурне та етнополітичне життя того часу.

Важливою частиною рецензованої книги є примітки, як їх скромно назвали упорядники. Насправді це — наукові коментарі. Упорядникам вдалося розглянути давні тексти у контексті сучасної науки. Широкому читачеві, з огляду на етнографічні й фольклористичні знання, даються не лише пояснення явищ тогочасної культури, але й тлумачення специфічних термінів. Щоправда, автори коментарів відрізняються особливим підходом до текстів: О. О. Боряк і Т. В. Косміна відзначаються ретельністю, скрупульозністю, але і водночас зайвою лаконічністю, А. П. Пономарьов — більшою узагальненістю. Ці коментарі — своєрідний мінісловник народної демонології, який має власну наукову цінність.

Упорядники зробили величезну роботу, опрацювавши тексти й узагальнивши колосальний матеріал. Підсумовуючи, слід підкреслити, що вихід такої книги — подія у науковому й культурному житті незалежної України. Адже збірники, наукові доповіді й статті, зібрані тут, друкувалися в різний час у різних виданнях і зберігаються нерідко у закордонних бібліотеках та спеціальних фондах наукових установ. Тому вихід такої збірки слід вітати як черговий крок до національного відродження, як приклад активної пошукової роботи діяльності етнографів.

Київ *Лідія АРТЮХ*

elib.nplu.org

ПЕРШИЙ ПОСІБНИК З УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Іваницький А. І. Українська народна музична творчість.
К.: Музична Україна, 1990.— 333 с.

Музична громадськість України з великим інтересом зустріла появу першої узагальнюючої праці — посібника з українського музичного фольклору. Хто може підрахувати, скільки десятиліть у багатьох музичних училищах і вузах республіки вивчалась переважно російська народна творчість, курси якої були забезпечені підручниками та хрестоматіями, методичними розробками та програмами? Викладачі фольклору у музичних та культурно-освітніх навчальних закладах, «навантажені годинами» з інших учбових дисциплін, мусили самотужки розробляти щоразу заново курс українського музичного фольклору. І добре, якщо траплялися фахівці, віддані улюбленій справі, закохані у рідній культурі. Вони десятиліттями збирали літературу, фонозаписи, організовували студентські експедиції, фольклорні ансамблі тощо. Тоді й студенти, вивчаючи здебільшого професійну музику у консерваторіях, мали уявлення і про народну пісню. В окремих випадках український фольклор не читався зовсім.

Досліди окремих пісенних жанрів та конкретних фольклорних творів, здійснені К. Квіткою, фундаментальні праці Ф. Колесси, історіографічне видання О. Правдюка, дослідження епосу С. Грици та інші створили міцну основу для написання узагальнюючої роботи з української музичної народної творчості. Про неї мріяли численні фольклористи, але їх, очевидно, зупиняло те, що поле української народної музики ще мало певні прогалини, зокрема у позаобрядовій ліриці. Тому слід віддати належне сміливості автора, який взяв на себе важке завдання — створити цілісну працю про український музичний фольклор. У книзі «Українська народна музична творчість» висвітлене велике коло питань теоретичного та практичного характеру: родова й жанрово-тематична структури фольклору, основи його теорії. Тут же подана, по-можливості, детальна характеристика основних фольклорних жанрів, включаючи усно-писемну культуру, теорія і методика польової роботи фольклориста та розшифровщика народних мелодій.

На титулі книга обсягом 25 друкованих аркушів визначена як посібник, у передмові — як монографія. Ознайомлення з виданням також не дає підстав для однозначного варіанту дефініції. Повнота охопленого матеріалу не викликає жодного сумніву, що праця може бути використана у навчальному процесі як посібник (не підручник) високого гатунку. Монографією вона може вважатися як написана одним автором цілісна робота, але не монографією дослідницького характеру. І ось чому. З одного боку, дуже приваблює самостійність позиції автора у ставленні до аналізованого матеріалу, відсутність щонайменшої компіляції (хоча жанр посібника це цілком припускає). Дуже скромні посилання не підмінюються тут реферуванням літератури з того чи іншого питання, автор покладається лише на власний досвід, власне бачення та сприйняття матеріалу. Але, з іншого боку, така обережність стосовно наукових друкованих праць може викликати подвійне ставлення, адже дуже важко бути скрізь лише першевідкривачем, особливо у добре досліджених питаннях. В дійсності ж і ці добре досліджені явища українського музичного фольклору (епос, деякі підрозділи обрядової та соціально-побутової лірики тощо) не можуть бути механічно об'єднані уже через те, що вони описані різними дослідниками в різні часи і з різною дослідницькою домінантою: історіографія, описовість, структуралізм, міжетнічні взаємини, регіональні особливості та ін.

А. І. Іваницький майже заново розглядає усі жанри народної музичної творчості, виходячи з власної викладацької практики та власного їх бачення, за схемою: історія жанру, особливості сюжетики, віршування, характерні риси мелодики, ладової та ритмічної будови наспівів, виконавські стилі. Таким чином, у посібнику були враховані основні напрями у вивченні фольклору з урахуванням специфіки кожного жанру, закладена основна інформація для студентської аудиторії. Але (і це цілком природно) тут рельєфно простежується дослідницька домінанта й самого автора. Це співочі стилі. Не випадково вони виділені в окремий підрозділ вступного історико-теоретичного розділу книги, хоча могли б бути вміщені як параграф підрозділу «Основи теорії фольклору». Названий підрозділ неможливо переоцінити вже тому, що співочі стилі історичні, регіональні, пісенно-жанрові є, очевидно, одним з карди-

elib.nplu.org

нальних напрямів майбутнього розвитку музичної фольклористики. Це той колорит звучання, аура пісні, її природне середовище побутування, за яким часто на інтуїтивному рівні, не розпізнаючи слів, можна визначити територію походження, давність побутування і навіть жанр фольклорного твору. Безумовно, це інтуїтивне сприйняття співочого стилю негайно потребує переведення у наукові дефініції. Тоді параграф «Гуртовий стиль» неодмінно матиме значення підрозділу або й розділу посібника. Адже лише у різних традиціях гуртового виконання є безліч відмін, які не обмежуються складом ансамблю і типом багатоголосся. Ці відміни набагато глибші.

Отже, співочі стилі, хоча й недостатньо вивчені, є дослідницькою домінантою у рецензованій праці. Недарма вони мають провідну роль у епосі та ліриці, визначаючи, зокрема, їх регіональні особливості. В той же час, якщо при характеристиці думового епосу співочий стиль має вирішальне значення, то стосовно балад та родинно-побутової лірики така позиція є дещо спрощеною, тут є також інші, не менш важливі, класифікаційні ознаки. Хотілося б також, щоб у описанні колискових пісень був врахований також і регіональний фактор, хоча кожний дослідник має право висловити лише власну позицію щодо досліджуваного явища.

Ознайомлення з посібником звертає увагу читача на те, що всі жанрові підрозділи займають приблизно однакове місце у книзі. Звичайно, неможливо вимагати точної відповідності ролі того чи іншого жанру у фольклорному процесі його висвітленню у посібнику. Але родинно-побутова лірика та балади своїм значенням виходять далеко за межі відведеного їм у посібнику місця. Навіть у кількісному плані їх набагато більше, ніж зразків, що мають приналежність до соціально-побутової лірики. В той же час, відведений цілий підрозділ характеристиці трудових пісень, яких практично немає на Україні, тому й наводяться російські приклади. Така незбалансованість частково може бути пояснена різним ступенем вивченості того чи іншого жанрового угрупування.

При всій енциклопедичності закладеної у посібнику інформації, на наш погляд, невиправдано обійдено поняття одного фольклорного твору, наприклад пісні, та його побутування. Адже це — основа фольклору, цеглинка величної будови духовного багатства народу. Внаслідок цього недоліку залишаються без відповіді питання: що таке пісня? Які вона має стійкі, притаманні лише їй ознаки? Які параметри наспіву й тексту найбільш піддаються варіюванню і в яких межах? Яким чином у різних співочих традиціях пісня залишається сама собою і не лише у сюжетному плані, але й у мелодиці? Які саме фольклорні твори поширені в межах того чи іншого жанру? Лише в окремих підрозділах автор торкається питань мелотипології, спираючись в основному на визначення переваги найбільш загальних родів мелодики: речитативного, розспівного, моторного.

Книга А. І. Іваницького, безумовно, є визначним явищем у розвитку музичної фольклористики на Україні. Вона відповідає запитам не тільки студентської аудиторії, але й дослідників, широкого кола шанувальників народної музики. І дуже прикро, що незначний тираж (п'ять тисяч примірників) не в змозі задовольнити попит на фольклористичне видання, потяг сучасної людини до власних джерел національної культури.

Київ *Людмила ЄФРЕМОВА*

НАТХНЕНІ ФОЛЬКЛОРНИМИ ОБРАЗАМИ

Ткаченко А. Іван Драч. Літературний портрет.
К.: Дніпро, 1989.— 272 с.;

Ткаченко А. Василь Симоненко.
К.: Дніпро, 1990.— 312 с.

Протягом останніх десятиліть народна творчість могутнім струменем входить у літературу, інтенсивно пронизує усі її жанри — прозу, поезію, драматургію, публіцистику. Вхід цей здебільшого по-філософському мудрий, творчо переосмислений, ви-

яскравлений у кожного з митців по-своєму надзвичайно індивідуально. Про це раз у раз виникають дискусії, суперечки між критиками, фольклористами-дослідниками, навіть збирачами народної мудрості, цьому присвячені творчі портрети багатьох неординарних письменників — А. Вознесенського, Р. Барадуліна, О. Вацієтіса, Ліни Костенко, Б. Олійника, Г. Вієру та ін.

Про народні витоки у творчості поета-новатора І. Драча написано вже багато, але тільки останнім часом дослідники намагаються з'ясувати істинну сутність фольклору у його поетичному доробку, побачити оригінальне й цікаве переосмислення народних перлин, об'єктивно розібратися в стильових ознаках багатьох поезій. У цьому ряду і книга Анатолія Ткаченка, відомого на Україні талановитого дослідника витоків української художньої літератури різних історичних періодів. Останнім часом особливу увагу він приділяє вияскравленню постатей митців слова з так званого покоління шістдесятників (М. Вінграновський, П. Мовчан, Б. Олійник, В. Стус, І. Світличний, Є. Сверстюк). Автор глибоко поринає в матеріал для віднайдення імпульсів своєрідності у народній творчості, переплавленні фольклорних жанрів у нестандартні літературні види. Передусім це стосується двох книг про творчість Івана Драча та Василя Симоненка, які стали бібліографічною рідкістю.

Як справжній аналітик, А. Ткаченко веде художнє обстеження інфраструктури Драчевих творів в аспекті кристалізації в них проблем морально-етичної сфери, співвідношення народної творчості у поезіях, публіцистиці, драматургії і кінодраматургії, яка займає нині надзвичайно важливе місце і в творчості письменника і в житті нашого суспільства. І найголовніше, що в книзі-дослідженні мова йде не тільки про результативність художньо-літературного доробку Івана Драча, але й про цілі, завдання, які він постійно ставить перед собою, беручи до рук аркуш чистого паперу і висловлюючи на ньому свої заповітні думи.

Про Івана Драча писало багато знавців художнього слова, проте А. Ткаченко ніде не дублює сказаного, а висловлює свіжі, оригінальні думки, іноді зіставляє їх з іншими, навіть протилежними твердженнями, щоб досягти якнайбільшої істинності у власному твердженні. Не схожий він і з книгою М. Ільницького «Іван Драч» (1986). До речі, творчість І. Ф. Драча абсолютно не піддається поверховому спогляданню, а кожним прочитаним рядком змушує занурюватися в глибини, мислити асоціативно, відшукувати їх першооснову, витоки; у багатьох талановитих, метафорично цільних рядках — джерела народної мудрості, уміння майстра акумулювати в собі риси людської доброти, милосердя, благородства, гуманізму. Тому справедливо, що автор дослідження раз у раз звертається до ідейно-тематичного розгалуження, відшукує істинну проблематику творів або циклів, підходить до того найпотаємнішого, що складає індивідуальність цього художника слова і що вирізняє його з-поміж інших, адже він вкраплює своєю творчістю мудрі зерна в усю багатонаціональну світову культуру. Саме в такій опосередкованості кристалізуються усі чотири розділи книги А. Ткаченка: «Балада, почата баладно з кінця...», «До джерел», «Шукаю свій театр», «...Наблизитися до серця читача».

Уже перший розділ «До джерел» самою назвою засвідчує широту і глибину народності поетичного рядка (вислів «ад фонтес», запозичений від древніх латинян, став афоризмом у мові багатьох народів). «До джерел» — так була названа п'ята книга письменника, у якій він прагне осмислити першооснови буття, джерела духовності. Так названо і вірш, сповнений, як справедливо підкреслив А. Ткаченко, «душевного щему, синівної любові, дяки батькам, найріднішому куточкові землі, звідки «починався» митець, громадянин, патріот і інтернаціоналіст» (с. 13). Мабуть, звідси йдуть і наступні поезії, що в сьогоденні дуже вирізняються своєю нестандартністю, неповторністю почерку, індивідуально-авторського відчуття фольклору. От у народних оповіданнях неодноразово зустрічається назва сузір'я «Чумацький шлях», а у вірші «На цілину» він трансформується надзвичайно оригінально: «Чумацький шлях у синім полі є, Ніхто лиш їздить ним не смів, Там сапка місяця прополює Розквітлих зір густий посів».

Зовсім новим для читачів став третій розділ — «Шукаю свій театр», в якому І. Драч вперше зримо постає на ниві драматургічній. Справа в тому, і це найістотніша ознака, що він насамперед поглиблює і розвиває жанр драматичної поеми, надто важкий у літературному розвиткові, але улюблений серед народу (усі вертепні драми, як відомо, віршовані). На Україні віршовані п'єси ведуть свій початок від площадного театру, від І. Вишенського через Лесю Українку, І. Кочергу і до Леоніда Первомайського, Ліни Костенко та Ярослава Стельмаха. У драматичних

поемах І. Драч, як справедливо підкреслює А. Ткаченко, не зупиняється на досягнутому в драматургії, усі народні основи кожної з п'єс насичуються в нього філософськими спостереженнями, дотиками до жагучих питань тривожної реальної дійсності. У такому аспекті вияскравлюються драми «Дума про Вчителя» — про Василя Сухомлинського, «Соловейко-Сольвейг» про долю художника в складних соціально-політичних умовах, «Зоря і смерть Пабло Неруди». Не обминув він і «Енеїди» за І. Котляревським — сценічної версії для сучасного театру. Вивершені у своїх художніх параметрах його кіноповісті — «Криниця для спраглих», «Іду до тебе» (кілька днів з життя Лесі Українки), «Дід лівого крайнього», «Київська фантазія на тему дикої троянди-шипшини (кіноповість у двох частинах про Миколу Віталійовича Лисенка)». І. Драч брав безпосередню участь у сценаріях «Пропала грамота» і «Вечори на хуторі біля Диканьки» за М. Гоголем, «Мама рідна, любима» за М. Мащенком. Відрадно, що не забутий дослідником і триптих «Київський оберіг», до якого, мабуть, ще звертатимуться кінематографісти, бо в ньому знайшли своє відображення будні й тривоги людини останніх десятиліть двадцятого століття.

У драми та кіноповісті надзвичайно точно й по-мистецькому вмотивовано вводиться І. Драчем чимало народних пісень соціально-побутових, родинно-сімейних, жартівливих, у діалогах героїв безліч прислів'їв, приказок, переповідок, легенд, оповідань, переказів, анекдотів. Кожен з жанрів, як справедливо зауважує А. Ткаченко, знаходить у творчості І. Драча своє мистецьке забарвлення, ремінісценцію, індивідуальне переосмислення — і це надає поетичним, прозово-публіцистичним та драматургічним рядкам непересічності, колоритності, неповторності, виводить на передові рубежі письменства XX віку.

А. Ткаченко в книзі про І. Драча також вперше простежує виникнення задуму окремих поем, віршів, а згодом їх художню реалізацію, словесну викінченість, а також грунтовно вибудовує сценічну чи кіноісторію проходження п'єси або сценарію, роботу над ним режисерів та акторів, наводить інтересні судження критиків, не поминає зацікавленості драматургією І. Драча народних театрів республіки. А відтак ненав'язливо висловлює своєрідні власні судження, розмірковує про естетичний еквівалент, концептуальність, проблемність, народність, соціальну питому вагу та цінність сценічної постановки чи фільму за творами І. Драча в суспільному розвитку. Проведено такий аналіз цікаво, оригінально, з любов'ю, душевною пристрасністю. Зрештою, так само скрупульозно розглянуто і збірки «Балади буднів», «Теліженці» (назва села, де народився поет), збірку літературно-критичних статей «Духовний меч», поетичні цикли «Американський зошит», «Сонячний фенікс», «Корінь і крона». І тут теж не обходиться без певних типологічних зіставлень з народною творчістю.

Жанр літературного портрета має в світовій практиці свої точно визначені межі — і, безперечно, А. Ткаченко їх щоразу дотримується. Тому-то дещо скупо розглянуто складний поетичний Драчівський екзерсис «Протуберанці серця» і майже залишилися поза увагою критика епіграфи, мото до окремих віршів, якими користується І. Драч, і які нерідко взяті з фольклорних творів, полишено медитації та присвяти, а вони багато дають для пізнання творчості майстра слова. Не знайшлося, звичайно, місця й окремим перекладам, зробленим у різні роки поетом українською мовою, десь приглушилася суспільно-громадська діяльність І. Драча, його активна позиція на захист природи, культури, духовної спадщини, а найбільше народної пісні. Побіжно оглянуто й окремі поеми, що мають неабияке значення в творчості письменника і несуть у собі багатошарові народні прикмети.

Нерідко І. Драч користується народною, предметно-«уречевленою» метафорою, щоб чіткіше передати матеріалізацію відчуттів ліричного персонажа, особливо це стосується жанру балади, яку дуже полюбляє письменник. Візитною карткою стала знаменита «Балада про соняшник», наповнена фольклорною символікою. Навіть дещо суперечливі в своїй основі своєрідні «Балада ДНК — дезоксирибонуклеїнової кислоти», «Балада про генеалогію», «Балада про кінебнетичний собор», «Балада про гени», «Балада про Вдовиння», «Балада про чайну», «Циганська балада» захоплюють численністю порівнянь, метафор, аналогій, почерпнутих з міфології, народних традицій, звичаїв та обрядів, сповнених у віршах ще й асоціативних моментів.

Дуже точно зауважено дослідником і те, що І. Драча не відлякує навіть певна зужитість зовнішніх народних засобів вираження, аби лиш передати досвід багатолітніх творчих шукань трудової людини. Іноді в таких поетичних судженнях з'являються і саркастичні ноти: «Переливати з Пустого в Порожнє — Дуже тяжка робота. Гасло впертої днини. Це вам не просто мистецтво, А Мистецтво Художнє».

А. Ткаченко, і це дуже цінно для сучасної критики, фольклористики, мистецтвознавства, простежує таємниці народження Драчевого слова, яке свідчить, що митець живиться не тільки словесною пам'яттю про минуле, а ставить на чати слово-розум, дбає, щоб не повторилося зло в усій своїй відворотності, прагне активно впливати на майбутнє (так, наприклад, різьбиться ніжно-тривожна «Дума про Вчителя»). Дуже шкода, що не вдалося А. Ткаченку детально зупинитися на збірці «Духовний меч», де зібрана краща в своїх зразках публіцистична діяльність письменника.

Та це й закономірно, адже все охопити неможливо. Найбільша ж цінність книги А. Ткаченка в тому, що в ній автор повною мірою відійшов од стереотипів, штампів, набридлих дидактично-менторських повчань та міркувань. Пульсує аналізаторський дух, йдуть образні спостереження, колоритні зіставлення, типологічні паралелі, виявляється своєрідність митця в його взаємозв'язках та співвідношеннях з епохою, своїм народом, його думами і сподіваннями, з невідкладними вимогами часу. Такий підхід найбільш аргументований та перспективний у вивченні творчості літератора, його фольклорних основ, виявлення художньо-індивідуальних особливостей, у даному випадку постаті Івана Драча, неординарної, самобутньої і величної у світовому красному письменстві.

Така ж оригінальна і дослідницька книга А. Ткаченка про Василя Симоненка, до речі, поки-що єдина на Україні. У ній автор справедливо підкреслив, що митець прожив хоч дуже коротке, але яскраве, натхненне життя і засвітив свою зорю на небосхилі нашої духовності, її проміння не згасне, доки живим буде український народ. Нарис став першою спробою по-справжньому грунтовно розібратися передовсім в стильових особливостях поезій. Автор книги кваліфіковано розглянув та обгрунтував окремі суперечливі місця із збірок В. Симоненка «Тиша і грім», «Земне тяжіння», «Лебеді материнства», особливо книжку новел «Вино з троянд», до якої нині пильно приглядаються народні різьбярі, художники, читці-декламатори. В кожній з них знайшла тонке мистецьке відображення своєрідність взаємопроникнення й взаємозумовленість громадянської та інтимної лірики, фольклорних мотивів з авторськими художньо-літературними винаходами, актуальність сатири і гумору, глибокі художні потенції гідно не поцінованої у свій час, власне, у застійний період, малої прози та публіцистики В. Симоненка. Шкода, що й досі ще не звернулися народознавці, мистецтвознавці та літературознавці до таких новел, як «Вино з троянд», «Кукурікали півні на рушниках», «Чорна підкова», «Бенкет на току», «Наївне дівчисько» — мало для них усе-таки присвятив місця у книзі і сам А. Ткаченко, десь поза його увагою залишилися два публіцистичні шедеври «Наша рідна Вітчизна» та «Декорації і живі дерева». Та це лише побіжні незначні прогалини в глибокому дослідженні.

Як і попередня, ця книга А. Ткаченка так само вагома, оригінальна і має подібну структурну будову, але розповідь у ній уже ведеться на більш високому регістрі доступності у викладі думок про великого майстра слова, нерідко закамуфльованих, сповнених іносказання, алегоричності, езопівської мови (хоч би «Цар Плаксій і Лоскотон» чи «Весілля Опанаса Крокви»). У текстову частину дослідження про В. Симоненка вводиться чимало щоденникових записів поета, його думки щодо побачених фільмів, театральних вистав, прочитаних книг, а особливо почутих пісень, приказок, народних оповідань, анекдотів, переказів, смішинок, тощо. Особливо любив він слухати українські хори, народних співців, а потім почуте своєрідно інтерпретувати у власних творах. Особливо це відчутно у розділах «По серце у землю», «Я для тебе горів, український народе».

Як тепер з'ясувалося, поруч з народною піснею В. Симоненко дуже любив сцену, неодноразово писав про театральне мистецтво. А. Ткаченко наводить у книзі кілька рецензій на театральні вистави, опубліковані на сторінках «Черкаської правди» та «Молодь Черкащини». Оцінюючи, наприклад, виставу «Земля» за О. Кобилянською, в постановці театру з м. Миколаєва, він робить чимало фахово виважених критичних зауважень: рецензента В. Симоненка тут не підводить чуття природності чи театральності. Принагідно характеризується ним і творчість О. Кобилянської, він вияскравлює своєрідне змалювання нею буття селянства, звичаїв Буковини, неповторні людські образи тощо. Іноді він підписував рецензії псевдонімом В. Щербань (і це вперше наводить А. Ткаченко) — так, принаймні, він підписав рецензію на виставу за п'єсою В. Гюго «Марія Тюдор» в трактовці театру з Мукачева (Закарпаття). Заслуговують на увагу і судження про вистави за п'єсами «Безприданниця» О. Островського (Грозний) та «Дума про Кобзаря» М. Негоди (Черкаси).

Загалом книга «Василь Симоненко», на перший погляд, ніби-то продовжує структурну основу попередньої — про Івана Драча. П'ять розділів, в яких цементуючу вісь складають аналітико-літературознавчі спостереження, типологічні порівняння, цитати з поетичних рядків, а насправді — це зовсім нове за формотворчими параметрами дослідження. Підтвердженням стає уже перший розділ «... На рідне поле босим...», в якому йдеться про формування естетично-художніх смаків майбутнього письменника, його постійне тяжіння до своєрідного осмислення навколишнього світу, незвичайних природних явищ, всього соціального спрямування тих нелегких днів. І робиться огляд теж по-своєму, без повторення уже знайденого в книзі І. Драча.

Книги Анатолія Ткаченка, присвячені Івану Драчу та Василеві Симоненку, несуть у собі дуже багато цікавих, досі невідомих фактів про обох видатних літераторів, насичені численними новими спостереженнями. Вони стали значним внеском у нашу культуру.

Київ *Леонід БАРАБАН*

НОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ ПРО ДРУГУ СВІТОВУ ВІЙНУ

Художня культура країн Східної та Південної Європи в боротьбі проти фашизму.
К.: Наук. думка, 1990.— С. 8—89;

Федосик А. С. Партизанская быль не забыта.
Менск: Навука і тэхніка, 1990.— 160 с.

Фольклор про другу світову війну посідає особливе місце у духовному світі слов'янських народів. На наш час він, здається, є однією чи не найбільш емоційно вражаючих частин народної творчості слов'ян. За словами відомого дослідника фольклору про війну професора В. Є. Гусєва, його можна порівняти з колосальним розрядом грозової хмари[1]. За образним висловом російської фольклористки О. В. Гончарової, яка переосмислює легендарний мотив, твори народнопоетичного пласта воєнного циклу — «криваві квіти», що виростають на могилах загиблих[2]. Одночасно внаслідок своєї психологічної ускладненості, незвичайності порівняно з попередніми пластами, народна творчість про другу світову війну належить до однієї з найменш вивчених ділянок. Саме тому зрозуміла цікавість, яку викликає кожне нове дослідження воєнного фольклору.

Серед видань останніх років звертає на себе увагу колективна робота «Художня культура країн Східної та Південної Європи в боротьбі проти фашизму» (К., 1990) (автори фольклористичних статей Н. С. Шумада, О. І. Правдюк, О. Ю. Бріцина, А. В. Кулагіна, А. С. Федосик, О. О. Микитенко, Т. І. Живков, Л. К. Вахніна, Я. М. Пилинський) та матеріали з книги відомого знавця воєнного фольклору Білорусії А. С. Федосика «Партизанская быль не забыта» (Менськ, 1990). Якщо у першій праці поєднано вивчення різних жанрів народної творчості усіх слов'янських народів, друга присвячена партизанському фольклору Білорусії, дослідження про нього написав колишній партизан-розвідник, пізніше — вчений-фольклорист. Поєднуючим елементом для обох видань є прагнення заглянути у глибини людської душі, тих її внутрішніх рухів, що сприяли появі фольклору про другу світову війну.

Збірник «Художня культура країн Східної та Південної Європи в боротьбі проти фашизму» охоплює народнопоетичні пласти про другу світову війну та їх жанрове розмаїття в багатьох слов'янських народів. У передмові до книги підкреслюється великий обшир аналізованого матеріалу. Для створення книги було використано архівні джерела, маловідомі збірники партизанських пісень, видані у підпіллі,

[1] Русский фольклор Великой Отечественной войны.— М.— Л., 1964.— С. 302.
[2] Войны кровавые цветы: Устные рассказы о Великой Отечественной войне / Сост. А. В. Гончарова, М., 1979.— 286 с.

польові записи і твори, які збереглися в пам'яті колишніх очевидців та учасників подій. Праця виконана у відділі мистецтва і народної творчості зарубіжних країн Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України і є продовженням вивчення актуальних проблем мистецтва та народної культури європейських країн, розпочатого в попередні роки.

У статті Н. С. Шумади «Традиційна основа поетики слов'янського пісенного фольклору періоду другої світової війни» особлива увага звертається на взаємозв'язок традиційного і нового у фольклорі про другу світову війну. Як наголошує дослідниця, давній пласт у народній творчості воєнного циклу існує у вигляді жанрів, у пристосуванні елементів традиційної поетики до нових умов. Авторка розглядає і ті фактори, які дали життя творам про другу світову війну, наводячи слова Володимира Гнатюка про те, що кількість пісень залежить від сили тих змін, які відбуваються навколо, а відповідно, і викликаних ними душевних порухів. Зміни, породжені ходом війни, спричинили появу значної кількості пісень специфічного, воєнного забарвлення. Досліджуються і ступені здатності різних жанрів фольклору до сприйняття нових елементів і робиться висновок, що найменш змінювалися пісенно-епічні жанри: саме тому такі зразки порівняно рідко зустрічаються у фольклорі про другу світову війну. У статті розкривається зв'язок між історичними піснями про боротьбу з турецькими загарбниками (Болгарія) та творами збойницького епосу (Словаччина) з фольклором про другу світову війну. Окреме місце присвячене баладам у фольклорі воєнного часу, особливо наголошується на популярності балад новелістичного характеру. Цікавим у статті є розгляд зміни кольорів у поетичній канві народних пісень про другу світову війну (зокрема, відзначається домінування там червоної та чорної барв), дослідження традиційних формул «смерть — одруження», «одруження зі зброєю» та ін.

У статті О. А. Правдюка «Східнослов'янські патріотичні пісні у роки Великої Вітчизняної війни» увага зосереджується на особливостях їх побутування. Як зазначає автор, на піснетворення у час війни впливали передусім місцеві традиції, сформовані протягом сторіч. Велику роль відіграла й асоціативність традиційного фольклору: коли співалося про прощання козака з селом, виконавці бачили перед собою своїх рідних, завезених у далеку Німеччину. Значне місце у піснетворенні воєнного часу посідали кобзарі та лірники. Автор детальніше зупиняється і на мелодіях цих пісень.

О. Ю. Бріцина у статті «Український антифашистський фольклор (до питання про специфіку творчих процесів)» простежує видозміни традиційного тексту в процесі його побутування у роки війни. Авторка аналізує строкарські і наймитські пісні як основу для творів полонянок, а також розглядає побутування жанрів коломийки, загадки, прислів'я, прокльону. Окреме місце посідає вивчення анекдотів цього періоду.

Цінні відомості про російські частушки подає А. В. Кулагіна у статті «Російські частушки про Велику Вітчизняну війну (традиційне і нове)». Дослідниця прагне відповісти на питання про роль традиційного і нового, значення колективного й індивідуального факторів у творенні частушок, розглядаючи зразки (700 частушок), записані експедиціями Московського університету за півстоліття. Авторка поділяє матеріал на 22 тематичні групи, зазначаючи, що за своєю психологічною будовою частушка про війну є ніби двошаровою: один шар окреслює образ солдата, другий — почуття дівчини, пов'язані з ним. Слідом за І. В. Зиряновим вона стверджує, що народна частушка ніколи не будувалася цілком із зовсім нового матеріалу, у ній завжди є поетичний фундамент — колективна основа тексту. Подібні між собою частушки, хоч і будуються з готових блоків, теж можуть бути викликані й подібними обставинами. Детальний аналіз авторка присвячує стилістичним особливостям жанру.

У статті «Білоруська народна поезія героїчної боротьби» А. С. Федосик характеризує білоруський фольклор часів війни і про другу світову війну. Автор, зокрема, розглядає ряд творів, які виникли у час війни, а серед них — похідні пісні, пісні-клятви тощо та художні засоби, характерні для них: анафори, повтори, інверсії, зіставлення. Зупиняється дослідник і на одному з особливо трагічних пластів народних пісень про війну — піснях полонянок (тих, кого вивозили в фашистську неволю), зазначаючи, що творилися вони переважно шляхом переосмислення давніх пісень та романсів. Помітне місце в білоруському фольклорі про другу світову війну належало поховальним плачам (хавтурним голосінням). Дослідник відзначає, що для них народ підбирав найщиріші слова. У текстах голосінь можна віднайти яскраві епітети, порівняння, звертання зі зменшувально-пестливими суфіксами. Популярними

elib.nplu.org

в час війни були прозові фольклорні твори. А. С. Федосик відзначає, що їх героями часто ставали реальні люди.

Об'єктом дослідження О. О. Микитенко стали такі своєрідні жанри народної творчості етносів Югославії, як тужбалиці (похоронні голосіння), або, за визначенням авторки, пісні-плачі за померлими, імпровізації у формі хореїчного восьмискладника з чотирискладовим приспівом (стаття «Тужбалиці періоду народно-визвольної боротьби у Югославії»). Роки війни дали новий бурхливий поштовх розвиткові подібних жанрів. Традиційна формула неможливого (немає змоги перерахувати всіх убитих у боях) надавала тужбалицям за певною особою, як свідчить авторка статті, епічного узагальнення, відчуття загальнонародного болю. Дослідниця відзначає слідом за Н. С. Мартиновичем, що в деяких випадках тужбалиця переростає у своєрідну баладу, яка також зберігає форму плачу.

Т. І. Живков свою статтю «Художня своєрідність болгарської партизанської пісні» присвятив художнім засобам народних пісень партизанського циклу. Автор поділяє партизанські пісні на ліричні та ліро-епічні, а ті, в свою чергу, на окремі жанрові групи. До ліричних пісень він відносить марші, пісні-заклики тощо, до лірико-епічних — голосіння та героїчну баладу. Основою для партизанських пісень, як зауважує Т. І. Живков, були класичні народні твори. При використанні фольклорних мотивів іноді співали замість «партизан» — «гайдук», а командира партизанів називали воєводою. Особливо виразна символіка партизанських пісень (партизанський загін з'являється, наче хмара, боротьба змальовується, як розбурхане весілля тощо). Дослідник звертає увагу і на давні фольклорні мотиви, що походять ще з тотемістично-анімістична традиції (звертання партизана до вітру, дерева, птахів, ліс жаліє партизана та ін.).

Л. К. Вахніна в статті «Польські партизанські пісні» зосереджує свою увагу на художніх особливостях жанрових і тематичних різновидів партизанських пісень Польщі. Дослідниця поділяє їх на пісні боротьби, пісні-марші, які часто виконувалися на мелодії революційних та солдатських пісень, і на групу традиційних жанрів (пісні-хроніки, колядки, балади, пісні про кохання). Детальніше авторка статті зупиняється на піснях-хроніках. Окреме місце займає розгляд народних пісень про Варшавське повстання. Підвищує цінність праці використання архівних документів, зокрема збірок фольклору, виданих у підпільних друкарнях.

У статті «Словацькі народні пісні часів другої світової війни» Я. М. Пилинський зосереджує увагу на словацькому фольклорі воєнних літ. Автор умовно поділяє пісні, присвячені боротьбі словацького народу з фашизмом, на пісні Опору, що з'явилися як відгук на Мюнхенську згоду, власне партизанські пісні, які виникали на тому етапі Словацького повстання, коли партизани змушені перейти в гори (їхньою основою були традиційні зразки і традиційна поетика) та пісні-спогади, створені вже після визволення від фашистів. Фольклорист відзначає вплив давнього збойницького фольклору у творенні зразків про другу світову війну. Війна також актуалізувала, за словами Я. М. Пилинського, давні бойові пісні, які відіграли важливу роль у появі зразків про другу світову війну.

Крім фольклористичних досліджень, збірник містить ряд робіт, присвячених відображенню антифашистської боротьби у літературі (В. О. Захаржевська. «Антифашистські мотиви в образному слові митців Болгарії»), образотворчому мистецтві та скульптурі (О. К. Федорук. «Польське образотворче мистецтво: героїка народного подвигу»; М. П. Фіголь. «Словацьке національне повстання у мистецтві Словаччини»; З. С. Пишновська «Мистецтво НДР: тема боротьби і опору»), музичному мистецтві (І. М. Юдкін. «Антифашистська тематика в музиці Німецької Демократичної Республіки»), кіномистецтві (Ю. А. Косач. «Чехо-словацьке кіно: відображення партизанської боротьби в роки другої світової війни»; В. В. Авксентьєва. «Польське кіно — антифашистська тема»), театральному мистецтві (Г. І. Веселовська. «Театральне життя Словаччини 1939—1945 років»; Н. М. Вагопова. «Тема народно-визвольної боротьби в югославському театрі 1950—1980-х років»). Таким чином, зроблено ще один внесок у дослідження народної творчості та мистецтва слов'янських народів про другу світову війну.

Помітним внеском у вивчення білоруського фольклору про роки війни стала книга А. С. Федосика «Партизанская быль не забыта». Автор охоплює партизанський фольклор Білорусії двома поглядами, спочатку — учасника подій війни, молодого партизана-розвідника, якого народна творчість підтримувала в часи найтяжчих випробувань, пізніше — вченого-фольклориста, що багато років життя присвятив

вивченню фольклору про другу світову війну. Перші три розділи у формі історичного нарису присвячені висвітленню діяльності партизанських загонів у часи війни, долі людини, яка потрапила у страшний вир світового катаклізму, та її духовного світу. Поряд з автором бачимо його товаришів — тих, хто поліг, і тих, кому вдалося дожити до кінця війни — носіїв та оповідачів народного слова. Четвертий розділ книги під назвою «Поезія боротьби» повністю присвячується білоруській народнопоетичній творчості, що побутувала в партизанських таборах. Окрему сторінку дослідження А. С. Федосик приурочує класичному білоруському фольклору. З піднесенням розповідає він про воскресіння народних білоруських пісень у селах, визволених від ворога. Як одну із властивостей, що дарувала фольклору вічну невмирущість, учений відзначає його велику асоціативну здатність, наповненість, властивість відображати події, почуття і настрої людини в нових умовах. У партизанських піснях лунали відгомони життя, болю, почувань людини, котра була зрушена зі свого звичного місця, зі зруйнуваною долею, позбавленої рідного гнізда і поставленої перед лицем війни (рекрута, козака тощо). Люди бажали співати саме про те, що їх оточувало — звідси, як помітив фольклорист, така велика популярність у часи війни пісень про загибель героя. Спочатку виконувалися народні пісні, де постать солдата чи козака замінювалася образом убитого партизана, а далі в уяві людей, вражених безліччю смертей навколо, виникало прагнення вірити в чудодійні сили, живу воду, характерне для казок (орли приносять живу воду, і вбитий оживає). З пісень, що найчастіше побутували серед партизанів, автор виділяє такі народні зразки, трансформовані в час війни, як «У нядзелю рана», «У полі пшаніца», «Ой на гарэ агонь гарыць» та ін. Окреме дослідження він присвячує поширеній у часи війни народній пісні «І сонца закацілась...», яка відповідала палкому прагненню матерів та жінок побачити своїх рідних живими. З величезним пієтетом учений відгукується про білоруські народні легенди. В одному з розділів він описує, яке незабутнє враження справила на нього, молодого партизана, оповідь прадавньої легенди про Князь-озеро.

А. С. Федосик охоплює своїм дослідженням майже всі жанри фольклору, які побутували в партизанських таборах (від класичних народних пісень до пісень-переробок, прислів'я, приказки, легенди, перекази, народні оповідання, анекдоти, навіть прикмети і забобони). Дослідник наголошує, що розглядає насамперед партизанський фольклор, але аналізований матеріал значно переходить ці межі: серед інформаторів автора були і селяни з Полісся, і бійці-оточенці, що приєдналися до загону, і ті, хто приносив відомості про німецькі концтабори. Таким чином, описуваний матеріал розрісся до широких меж. Зустрівшись через багато років, партизани згадували передусім пісні та оповіді, які вони чули колись у загоні. Саме таким, глибоко емоційним впливом народної творчості на душу людини вчений пояснює широке побутування народної творчості про другу світову війну через багато літ після її завершення.

Обидва видання становлять певний внесок у вивчення фольклору про другу світову війну. Дослідження проблем фольклору про другу світову війну ще належить майбутньому, але кожна нова праця сприяє усвідомленню суспільством значимості народнопоетичного осмислення боротьби слов'янських народів проти німецько-фашистських загарбників у ці роки страшенного лихоліття.

Київ *Надія ПАЗЯК*

До уваги передплатників

Шановні добродії!

Незважаючи на скрутний для всіх нас час, на всеосяжене погіршення матеріального становища населення, все ж посилюється потяг людей до рідних джерел, до народної творчості. Одне із свідчень цього — щорічне зростання передплати на наш журнал, незважаючи на вимушене збільшення його вартості. Скажімо, цього року з'явилося більше тисячі нових шанувальників «Народної творчості та етнографії».

Щодо темпу зростання передплати, як і торік, на перших місцях центральні, східні та південні області, кількість передплатників у яких все менше контрастує з західними регіонами.

На сьогодні картина розпошрення нашого часопису в Україні така: Львівська область — 775 примірників, Київська — 660, Вінницька — 425, Хмельницька — 415, Волинська — 390, Івано-Франківська — 370, Тернопільська — 362, Черкаська — 334, Дніпропетровська — 331, Полтавська — 275, Ровенська — 256, Житомирська — 235, Сумська — 213, Харківська — 206, Чернігівська — 202, Донецька — 200, Миколаївська — 196, Кіровоградська — 170, Одеська — 168, Чернівецька — 162, Закарпатська — 160, Херсонська — 148, Запорізька — 134, Луганська — 129, автономна республіка Крим — 29.

Як бачимо, лише в Криму становище в цьому плані вельми невтішне. А ще ж зовсім недавно, 1989 року, подібна ситуація спостерігалася й на Луганщині (26 прим.), Миколаївщині та Херсонщині (по 31 прим.), Сумщині (32 прим.), Кіровоградщині та Запоріжжі (по 33 прим.). Навіть такі центральні області Наддніпрянщини, як Полтавська та Черкаська, мали тоді відповідно 91 та 83 передплатники.

Наступний, 1993 рік, несе часописові нові випробування. Глобальне підвищення цін на папір, друкарські послуги та розповсюдження журналу змушують редакцію підняти вартість одного номера до 15 крб. Отже, річна переплата коштуватиме 90 крб. Звичайно, як на наш час, цифра це майже символічна, і ми хочемо сподіватися, що Ви не тільки залишитесь нашими передплатниками, а й залучите до цієї справи своїх колег, друзів, знайомих. Передплата починається з 15 серпня. Наш індекс 74328.

elib.nplu.org

В ЖУРНАЛЕ

IN THIS ISSUE

НА ОБКЛАДИНЦІ: *1 с. — О. Саєнко. Відпочинок. Гобелен. 1922. 4 с. — Р. САЄНКО. Бандурист. Папір, темпера. 1991.*

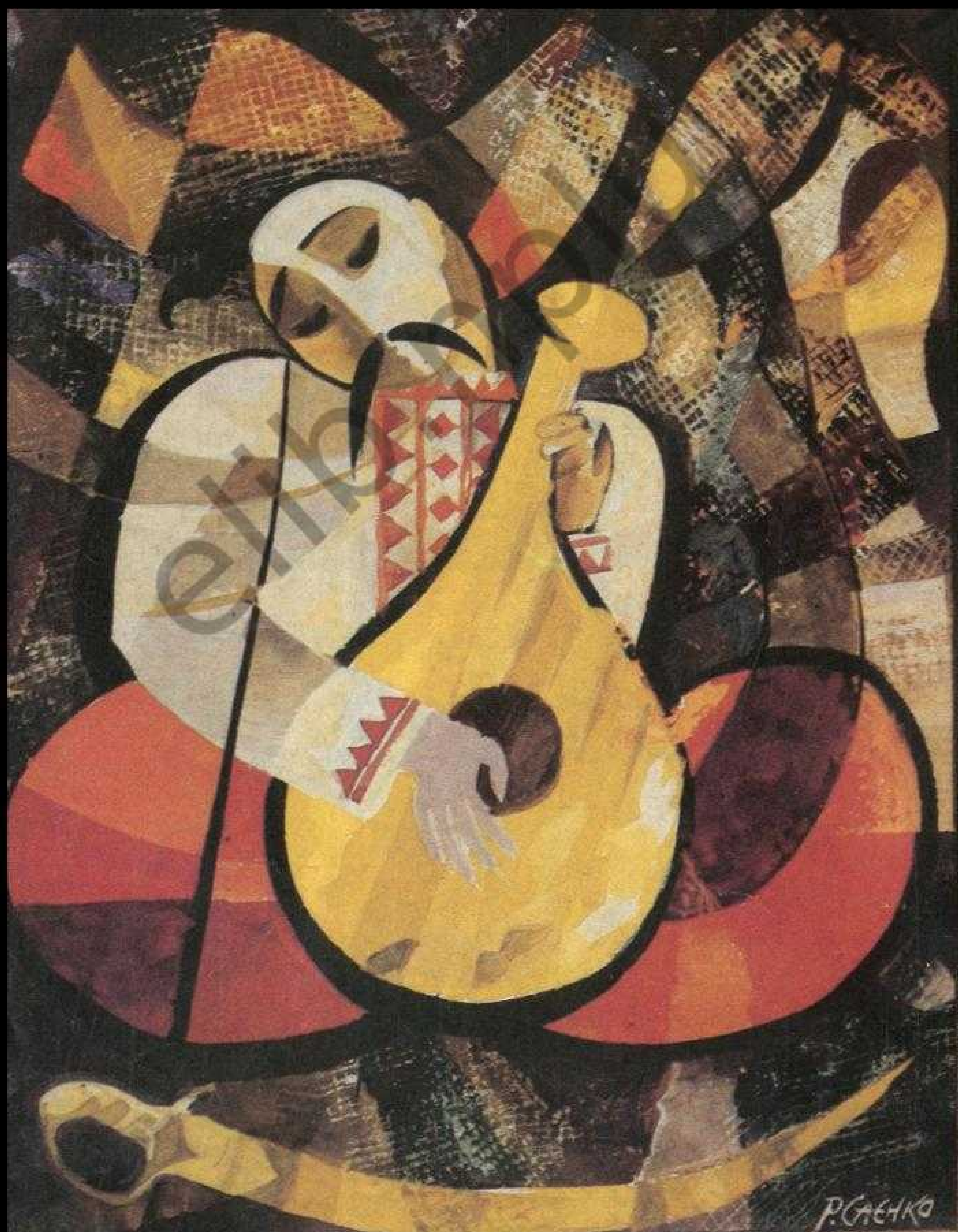
У РУБРИКАХ: *Зразки народного розпису, вишивання, ткання та різьблення на дереві. 1980-і роки.*



Вишивальниці.
Олена Клин та Марія Іванівна.
С. Виженка Чернівецької обл. Фото 1980-і рр.

1 крб. 80 коп. Індекс 74328

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ



ISSN 0130-6936. Нар. творчість та етнографія. 1992. № 4. 1—96.